AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati.

E96

SOMMARIO DEL VOLVME IX

MONVMENTI EGIZI IN ITALIA

I.

MVSEO NAZIONALE ROMANO

(TAV. I)

Fuori dei musei egittologici, in collezioni pubbliche e private, o del tutto soli, rimangono numerosi monumenti egizi, non pochi dei quali ignoti o mal noti; parecchi senza le necessarie cure, indifesi all'ira del tempo, sono destinati a certa rovina, prima forse che la

Fig. 1. — Busto Ludovisi (*fronte*).

loro testimonianza venga raccolta e resa utile per la scienza. Perciò mi propongo d'illustrarli e di raccogliere le iscrizioni in un corpo, affinchè divengano accessibili agli studiosi e sarò molto grato a coloro che mi faciliteranno il compito portandone a mia conoscenza.

I monumenti nel Museo Nazionale Romano, affidati all'intelligente direzione del prof. Paribeni, nella serie sono privilegiati. Meno due, tutti sono inediti; ma pubblico anche i primi perchè ne val la pena, considerata la loro importanza, e perchè non ripeterò cose già dette.

1. Parte superiore di statua in granito nero, alt. m. 0.95. Acquisto Buoncompagni. Num. inv. 8607. (Fig. 1-2).

Ritrae un re egizio sulla cui fronte si drizza l'ureo. Quattro linee orizzontali formanti rettangoli con verticali, divergenti sulle ciglia, parallele ai lati, ridanno l'acconciatura dei

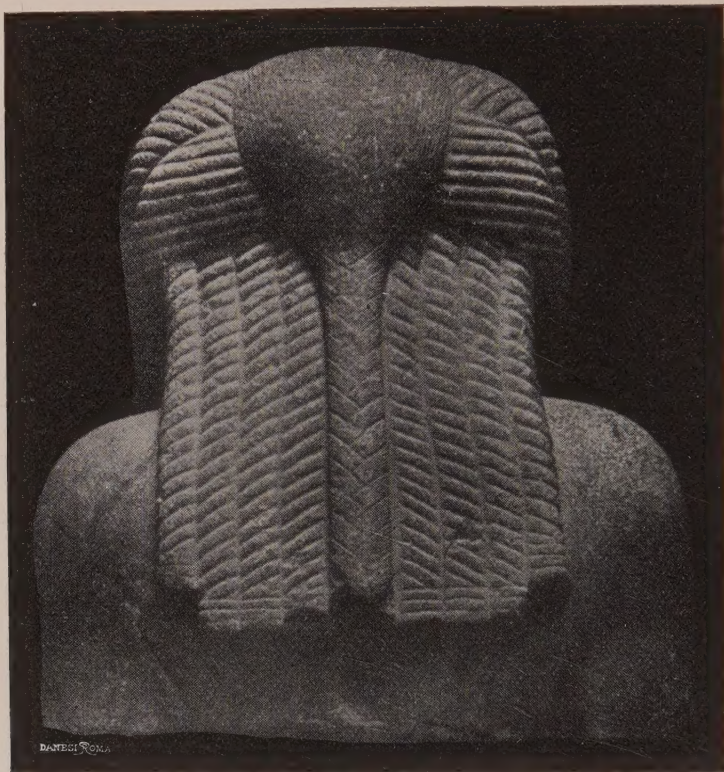



Fig. 2. — Busto Ludovisi (*dorso*).

capelli i quali scendono lisci, ritagliati corti e pari. Dalla sommità del capo cadono pesantemente sulle spalle grossi riccioli cilindrici, girati da linee spirali; quattro e quattro sul petto, altrettanti dietro le spalle. I più alti di faccia e gli estremi a tergo sono meno lunghi; dai due anteriori bassi, un po' sopra gli orecchi, si staccano due bande di capelli che fasciano l'alta nuca passando sulle ciocche posteriori; un'altra si parte da mezzo il capo e sotto le due laterali s'intreccia e scende giù oltre la linea dei riccioli. La faccia è più tosto corrosa, il naso quasi tutto; ma è possibile ancora intuire la forma severa. Ampio e incavato l'arco dell'occhio, alquanto depresso sotto la tempia, il bulbo con forte rilievo, la palpebra superiore appena socchiusa, consunta l'inferiore, la fossa lacrimale ben incavata. I pomelli salienti,

lievemente prognata la regione boccale, i mustacchi rasi, energico il taglio della bocca, il labbro inferiore tumido, il mento forte, per metà scoperto dalla barba che è ampia, conica, in fondo tondeggiante. La sua ondulazione viene espressa con solchi concentrici, concavi in basso, tutti tagliati con linee serpeggianti che scendono dalle gote e dal mento. Quanto rimane del corpo ha una modellatura forte e carnosa. Il petto anzi accenna ad una certa sovrabbondanza. Nessuna traccia di pilastro posteriore, nè appare che la statua facesse parte di un gruppo.

Il monumento è conosciuto da lungo tempo (1) e fu già messo in relazione con altri scoperti in Egitto e attribuiti agli Icsos, gl' invasori stranieri che, secondo la tradizione, avrebbero dominato l' Egitto durante la XV e fino alla XVII dinastia. La somiglianza è perfetta particolarmente con il gruppo di Tani (2) che rappresenta un faraone sotto le sembianze di due Nili, quello dell' alto Egitto e quello del basso Egitto, mentre offrono a una divinità pesci e fiori. Il busto Ludovisi ripete lo stesso soggetto, del quale il Museo del Cairo conserva anche copia in frammenti.

Fig. 3. — La Sfinge di Tani.

Sono noti a quasi tutti gli studiosi di storia dell'arte questi monumenti in cui il Mariette, (3) a giudicare dalla novità stilistica, dalla fisionomia, dall'acconciatura tutta propria, volle vedere un prodotto artistico degli Icsos. Il Golenischeff, più tardi, mostrò che, in realtà, vanno posti al tempo di Amenemehê III (XII din., 1849-1801 av. e. v.) e fu bene accertato che l'acconciatura sì strana dei Nili riproduce l'antichissima forma egizia del taglio dei capelli e della barba (4).

Oggi comunemente si crede così (5): la « sfinge di Tani », (fig. 3) onorata dei cartelli di Apôpi (din. degli Icsos), di Maineptah (XIX din.), di Psebhaennî (XXI din.), fu usurpata da questi faraoni e appartiene ad Amenemehê III (XII din.). Per il « busto del Faium »,

(1) Lenormant Fr., Frammento di statua di uno dei re Pastori di Egitto (Bull. Comm. Arch. com. di Roma, anno V, serie II, 1877).

(2) Cfr. Bissing-Bruckmann, Denkm. äg. Skulptur, tav. 56. — Maspero, L'art en Égypte, fig. 374 (e versione ital.).

(3) Basta vedere in Perrot-Chipiez, I, p. 680 segg.

(4) Meyer, Gesch. Alt.³, § 167, n.

(5) Bissing-Bruckmann, *op. cit.*, tav. 25, 30, 56 e testo relativo; Meyer, *op. cit.*, § 294, n. 304; Petrie, *Arts et métiers*, 49-50 (non si pronuncia troppo). Il Maspero, dopo una breve esitazione (*Guide to the Cairo Museum*, 1910, pag. 145) è tornato in *L'Art en Egypte* (fig. 216, 232, 374) alla vecchia opinione della sua *Histoire anc.* (II, 763-764) cioè sfingi di Amenemehê III, busto del Faium icsos, Nili di Tanis a Psebhaennî.

il Bissing ha mostrato quanti rapporti stilistici inducano ad attribuirlo al così detto medio impero cioè verso il tempo dello stesso Amenemehê. I due Nili e, di conseguenza, il busto Ludovisi, i più li assegnano allo stesso periodo, solo il Bissing e il Maspero li ritengono della XXI din. perchè il gruppo porta inciso il nome del faraone Psebhaennî (1).

Per sostenere tale tesi bisogna dimostrare che il loro stile convenga ai tempi di questi. Non basta, come ha fatto il Bissing, cercare nella XXI din. o intorno ad essa, qualche bel lavoro artistico che ne conceda la possibilità; ma è necessario con raffronti provare che l' improvviso risuscitamento di forme da lungo tempo scomparse avvenne di fatto. Il Maspero è costretto a imaginare che l'artista s' ispirasse per il tipo e l'acconciatura dei capelli ai monumenti di Amenemehê III in Tani e afferma che più tosto ne copiò uno puramente e semplicemente, riproducendo i tratti severi, la bocca dura, i pomelli sporgenti, la capigliatura lunga e la barba a ventaglio del modello, ma senza poter rendere proprio il fare largo e possente dell'artista anteriore: il suo tocco avrebbe qualcosa di secco e mal destro che non si osserva mai allo stesso grado sotto la XII dinastia.

Il giudizio si fonda su un'asserzione gratuita e su impressione personale di valore molto relativo: prova ne sia che l'autore neppure osservò giusto la materia del monumento.

Questi due Nili non sono due divinità astratte, ma un certo faraone nelle sembianze del Nilo ed è per lo meno strano che l'artista non abbia ritratto quello del suo tempo. Poi il « qualcosa di secco e mal destro » è espressione troppo vaga per avere un peso, come sorprende la misura dei « gradi ». Se l' ispirazione si pretende tolta dalla sfinge, il confronto regge solo in parte, nel ritratto; e dimostrerebbe il contrario di ciò che il Maspero vuole. I due Nili di Tani e il Ludovisi, pur danneggiati si compiono l'un l'altro. Con la sfinge hanno identica l'ampiezza delle occhiaie, la fattura degli occhi, egualmente con le palpebre socchiuse, eguale trattamento degli angoli e della fossa lacrimale. Le mascelle hanno la stessa saldezza, lo stesso rilievo gli zigomi, eguale abbondanza di carni e muscolosità. Il labbro inferiore e il mento sono quasi calcati l'un sull'altro nei due monumenti. Per il resto si allontanano dalla sfinge, ma si riattaccano, come già il Mariette aveva segnalato, al busto del Faium, che non è Amenemehê III, non vien da Tani, pur essendo del medio impero.

Questo ha diverso l'occhio che porta indicate le sopracciglia, diverso il taglio delle labbra, benchè gli zigomi sporgenti e le rughe della faccia accennino al robusto realismo del medio impero; ma è trattata in egual maniera la grande pesante parrucca, coi riccioli cilindrici, girati da spirali, sebbene il giro sia diverso e non si noti, come in quelli, la simmetria laterale. Anche l' indicazione della fine dei capelli è la stessa. L'artificiosa inquadratura della parrucca nel busto del Faium corrisponde all'artificio della disposizione gra-

(1) La base del gruppo manca e non si può escludere che portasse, come nella sfinge, il nome di altro usurpatore.

duale nella parrucca dei Nili. La barba, per quel che resta nel primo, è resa come nei secondi. È diverso il taglio, ma identica la maniera di rendere i peli e di disporli sul volto. L'abbondanza, la carnosità del petto, la curva del torso, trovano riscontro fra loro. Qui si deve escludere assolutamente che si tratti di copia, ma c'è somiglianza di forma stilistica. Insomma, questi due Nili ritraggono la faccia della sfinge di Amenemehê III, corrispondono per lo stile ai monumenti del medio impero, mentre non trovano riscontro con quelli della XXI dinastia o tempi prossimi, non c'è indizio che li mostri copia: manca quindi ogni ragione per ritenere originale il nome del faraone Psebhaennî, il quale proprio a Tani e dello stesso Amenemehê III usurpò altri monumenti.

2. Frammento di grande blocco di granito, alto circa m. 1.30, largo alla base m. 1.57, prof. m. 0.40. Acquistato, nel maggio 1895, a Roma dove era nel palazzo Galizin. Num. inv. 52045. (Tav. I).

Mostra, a rilievo incavato, parti di alcune scene sacre, divise in due sezioni dalla volta stellata del cielo. Nella superiore sono, assise su troni dagli alti zoccoli, le imagini di tre divinità. La prima è Oro a testa di falcone, lunga chioma, ureo e *psechent* sul capo. È mutilo quasi tutto il braccio destro col quale protendeva uno scettro e il pugno sinistro che stringeva il geroglifico della vita, porzione delle gambe e del tronco. Segue un'altra divinità, con la lunga acconciatura femminile, sulla fronte l'ureo; fisso sull'orecchio sinistro, in una fascetta che gira intorno al capo e si annoda sulla nuca, un ornamento simile a due piccole piume, strette e lunghe, che si arricciano in alto; il mento è ornato della barba ricciuta; nella mano destra ha lo scettro *haq*, nella sinistra il geroglifico della vita *anh.* (1) C'è poi Osiri con la consueta mitria *atef*, l'ureo, la barba ricciuta, lo scettro *woser*. Quindi ancora un'altra figura della quale avanza parte dell'avambraccio destro e lo scettro *woser*, parte del piede e del trono. I pochi geroglifici scolpiti al di sopra non permettono di ricostruire un testo (2). Davanti a queste figure doveva essere, come altrove, un faraone che presentava offerte.

Sotto la volta stellata tre scene minori di obblazioni. Nella più compiuta un falcone che vola ad ali spiegate e stringe tra gli artigli un anello per sigillare. Con questo simbolo offre al re, che era raffigurato sotto di lui, (3) il dominio universale « ciò che il Sole attornia ». Il dio, dice l'iscrizione sotto l'ala sinistra, è « quello della città di Edfu, il dio possente, il signore del cielo, dalle piume variegate ». In realtà è Oro, il falcone bellicoso di Ieraconpoli, adorato dagli antichissimi re dell'alto Egitto e confuso poi con il dio solare di Edfu. A destra, sul vassoio *neb*, un serpente coronato dalla mitria del basso Egitto, che dà anch'esso l'anello simbolico e lo scettro *woser*, la potenza. È indicato da tre segni

(1) La stessa figura in *Rec. d. Trav.*, XXXV, 91, cfr. Brugsch *Thesaur.* 766, 69.

(2) Li ho già dati in *Sphinx*, XVIII, p. 67-69.

(3) Si può vedere in Lepsius, *Denkm.* III, 287 *l*, una scena simile tolta dallo stesso tempio.

geroglifici posti dietro come *Wezôjet*, la dea Βουτω dei Greci, divinità protettrice dei faraoni. In altre scene, e forse anche qui, il vassoio posava sopra una pianticella di papiro e appunto « quella del papiro » significa il nome della dea. Del faraone offerente si leggono solo alcuni titoli che vanno compiuti così: « Il re dell'alto Egitto e re del basso Egitto, signore dei due pae[si N. N.], il figlio di Rie, signore delle coro[ne N. N.], dotato di ogni vita, [stabilità, diletto, d'ogni salute ... in eterno] ». L'offerta veniva fatta a Osiri del quale si può vedere la sommità sferica della mitria. Di quattro linee verticali geroglifiche, le ultime due portano l' indicazione del dio: « [3] Osiri di *hemag*, [4] il dio possente che è in *Hbêjet* »; le prime motti che egli doveva pronunziare: « [1] Ho dato a te la vita... [2] ho dato a te salute... »

A sinistra di questa scena se ne sarà svolta una quasi eguale; ma c'è solo parte della stessa indicazione del dio Osiri.

A destra si conserva invece l'avvoltoio ad ali distese con l'anello tra gli artigli che doveva sormontare la figura del re. È la dea *Nehbîjet* anch'essa patrona del faraone e la sua iscrizione può essere restituita così (1): « [Nehbîjet, la bianca di Elkab,] la signora di *prjw-wrj*, la sovrana dei due paesi ». Anche qui poteva figurare la dea *Wezôjet*. La scritta sopra il re è facile a compiere: « [il re dell'alto Egitto e re del] basso Egitto, [signore dei due paesi N. N.], il figlio di Rie, signore delle coro[ne N. N.], dotato di ogni vita, stabi[lità, dile[tto, d'ogni salute], di [ogni] gioia [in eterno] ».

Lo stile indurrebbe a porre il monumento nella XXVI dinastia o nella XXX, ma un' indicazione del testo permette maggior precisione. Il dio Osiri è qui detto « che è in *Hbêjet* ». Questo è il nome dell' Isidis oppidum di Plinio, Ἴσειον di Stef. Bisan., ora Bahbeit-el Hagar, dove fu costruito un tempio magnifico ad Isi da *Nectarebê* (2) e poi da Tolomeo II Filadelfo (3). Con assoluta certezza il blocco proviene da questo tempio e portava il nome del « re dell'alto Egitto e re del basso Egitto *senzem-ab-rîe* (colui che fa dolce il cuore di Rie), prescelto da Hathor il figlio di Rie Nahteharehbêjet, figlio amato di Hathor... ». Sarebbe curioso poter rintracciare come questo frammento giungesse a Roma.

3. Cassa di mummia in legno di sicomoro. Lungh. m. 1.92, larg. m. 0.50, alt. m. 0.35. Dono degli Eredi del senatore Paganini. In magazzino s. n.

È di forma antropoide, ricoperta di stucco mal conservato. Mostra a rilievo la par-

(1) Secondo Testi delle Piramidi, ed. Sethe, 910.

(2) Nella XXX dinastia si suole generalmente contare un Nectanebo I e un Nectanebo II nelle liste greche confusamente trascritti Νεκτανέβης, Νεκτάναβις e Νεκτανεβῶς. I monumenti danno due nomi diversi. Per il primo, ricostruendo la pronuncia: *nahte-har-ehbêjet* « è forte Oro di Hbêjet »; per il secondo *nahte-nbôw-ef* « è forte il suo Signore ». Quindi i due nomi vanno distinti: Νεκταρεβῆς (o Νεκταραβῆς) e Νεκτανεβῶς..

(3) Baedeker, Egypte (1908) pag. 168-169. Le iscrizioni di alcuni blocchi che si veggono tra le rovine furono pubblicate dal Roeder, Der Isistempel von Behbêt (Aeg. Zeitschr. XLVI, 62 segg.) e, su copie di C. C. Edgar, dallo stesso autore in Rec. d. Travaux XXXV, 89 segg.

rucca azzurra, la maschera al cui mento è attaccata la barba posticcia. Sul petto la collana *woseh* a fiori e bocciuoli di loto. Sotto, traccie della dea Newet con le ali spiegate e resti di segni geroglifici. A destra e a sinistra due arieti sopra i loro sostegni, sormontati dall'occhio *woze*. Nel quadro inferiore la mummia è posta sul letto a forma di leone e sotto questo i quattro canopi. A destra e a sinistra geni con varie teste bestiali; a piè del letto Nefti inginocchiata che protegge il defunto come già Osiri; la figura di Isi, che doveva farle riscontro è distrutta.

Sotto: Oro e Thout sostengono il feticcio ded di Osiri, cioè l'albero adoratoa Busiri. Ai lati altri geni del mondo sotterraneo.

In mezzo a sei geni funerari corre un'iscrizione di cinque linee verticali: « La preghiera funeraria a Osiri-Hentamente (1), il dio possente, signore di Abido, a Ptah-Sekr-Osiri... a Anu(bi) signore di Ti-zoser (2), a Isi, la grande, (la madre), a Hathor signora degli Dei! Concedono essi le provvisioni funerarie in (pani), buoi, oche, vino,.... al sacerdote di Osiri, Anhhapi, giusto, figlio del così (N. N.), partorito dalla signora (di casa *Setajaret-bojnet (3)).... (Osiri-) Hentamente, il dio possente di Abido, Isi, la grande, la madre, fanno protezione per l'Osiri Anhhapi..... ». In questa parte, ai due lati, sono disposti, orizzontalmente, quartordici geni.

Fig. 4 — Capitello di El Gisr.

Sui piedi: due sciacalli accovacciati sopra i loro tempietti dalle porte chiuse, cioè i due Wepi-wîwet dell'alto Egitto e del basso Egitto. Tra essi una breve iscrizione mutila: « Faccio .... per l'Osiri Anhhapi giusto ».

Ai fianchi della cassa sono dipinti due urei col disco solare sul capo, collocati uno sul fiore di loto, l'altro su quello di papiro.

Epoca tolomaica.

4. Capitello in calcare tenero. Alt. m. 0.51, diametro alla base della colonna m. 0.28. Donato nel 1914 dalla Signora del defunto ing. E. Gioia. Proviene da El Gisr. Num. inv. 61533. (Fig. 4).

(1) Questa traduzione è giustificata nel mio articolo *Sulla « preghiera delle offerte »* in Sphinx, XVIII, 71 segg. cfr. Rivista di Studi or. vol. VII, fasc. 2°.

(2) Necropoli di Abido.

(3) Il nome della madre è dedotto da un frammento d'iscrizione nel primo quadro.

Quattro grandi fiori campaniformi con le brattee e le foglie finemente lavorate si dispongono in un mazzetto centrale, divisi tra loro da bocciuoli chiusi e accartocciati, come piccole volute. Quattro fiori più piccoli, ciascuno con due bocciuoli ai lati, si addossano negli angoli, a metà del calice. Sotto, altri due ordini, minori nelle proporzioni, il primo di otto fiori, di sedici il secondo; e il fascetto degli steli. Il tutto composto con armonia, squisito nella fattura, svelto ed elegante nell'aspetto. Il tipo è caratteristico del periodo greco-romano e si suole designare come capitello a fior di giglio, per quanto non sia identificata con certezza la pianta che servì di modello. Buona epoca tolomaica.

Per la bibliografia più recente si confronti: L. Borchardt. Die Cyperussäule (Aeg. Zeitschr. XL, 36 segg.); A. Köster, Zur ägyptischen Pflanzensäule (ib. XXXIX, 138 segg.); id. Die ägypt. Pflanzensäule der Spätzeit (vom Ausgange des neuen Reiches bis zur römischen Kaiserzeit) Rec. d. Travaux XXV, 86 segg.) — Un modello dello stesso tipo in Capart, Recueil de monuments XCVI.

5. Frammento di statuetta di donna seduta. Granitello verde. Lung. m. 0.203, larg. m. 0.10, alt. m. 0.37.

Provenienza ignota. Num. inv. 56315.

È posta su un trono, con le mani appoggiate alle ginocchia, veste il lungo costume delle donne egizie, che arriva fino presso il collo del piede. La rigidità consueta è temperata da notevole grazia e finezza. Il ventre rotondeggiante porta indicato sulla veste con molta esagerazione la cavità ombelicale. Le braccia sono leggermente affusolate; le mani hanno dita troppo lunghe, ma son riprodotte con verità nel polso e nel dorso; le unghie indicate ovali con doppio giro in fondo. Carnose le anche, ben espresso il collo del piede, il tallone, il malleolo. Anche le dita del piede sono lunghe, ma con buon naturalismo e le unghie rappresentate come quelle dellemani. Fra le gambe e il trono rimane una riempitura.

Periodo tolomaico.

6. Frammento di statua di pastoforo inginocchiato. Serpentino. Largh. m. 0.25, alt. 0.20.

Proviene da via Marforio ove fu trovato nei lavori del monumento a Vittorio Emanuele. Num. inv. 56428.

Manca dalla cintola in su e parte del piede; veste un gonnellino che lo ricopre fin sopra il ginocchio; la gamba è ben tornita, indicata la sporgenza del malleolo. Sul davanti del vaso è un piccolo rilievo molto consunto. A destra, volta verso sinistra, una divinità con la testa bovina, tra le corna il disco solare, l'acconciatura del capo lunga, un gonnellino fino al ginocchio. Stringe nella mano destra lo scettro *woser*, l'altra è coperta dalle dita del sacerdote. Verso di lui muovono tre divinità. La prima ha le due lunghe piume sul capo, lo scettro *woser* nella sinistra, il simbolo della vita *anh* nella destra. Segue una dea, coronata dello *psechent*, lo scettro a fiore di papiro, forse l'*anh* nella sinistra. L'ultima

figura è un fanciullo che porta la mano alla bocca, tiene la destra lungo il fianco, forse stringendo l'*anh*, sul capo ha il triplice *atef* con urei e corna. Il quadro è chiuso a sinistra dall'ureo con la corona del basso Egitto, a destra da quello con la corona dell'alto Egitto, ritti sui fiori delle rispettive piante araldiche, il giglio e il papiro. Secondo una stele del Museo del Cairo, malamente riprodotta dal Lanzone (Diz. di Mitologia tav. CXXXV) e della quale il Museo di Firenze, come quello di Torino (Catal. n. 1510), possiede un calco, le divinità sopra descritte sono: « il toro-Osiri, il dio possente, Hentamente »; « Amenrîe, signore d'Eset, il dio possente, signore di *Behenet* »; « Mut, la grande, signora di Behenet »; « Hons-pe-hrot (H. il fanciullo), il dio possente, che è in Behenet ». Sono dunque gli dei locali di una città. Questa Behenet, secondo il Brugsch (Dict. geogr. 201), dovrebbe trovarsi nei pressi di Mit-Ghamr (nel Delta), donde la stele del Cairo proviene. È possibile che di là sia stato portato anche questo frammento o che l'abbian fatto per un cittadino legato a quel culto. In Roma probabilmente fu posto nel sacello d'Isi in Campidoglio.

Epoca romana.

7. Statuetta muliebre, assisa in trono, mancante della parte superiore al ventre. È in atteggiamento simile al n. 5, meno bella di questa per esecuzione. Basalte. Provenienza ignota. Num. inv. 590.

Epoca romana.

8. Statuetta del dio Besa. Basalte nero. Altezza m. 0.38. Provenienza ignota. Num. inv. 56356. Inventario Mariani 1157.

Fig. 5. — Faraone Gianicolense.

È rappresentato nella posa consueta. Manca la metà superiore del capo; ha le orecchie bestiali; la barba a riccioli; il labbro inferiore sporgente atteggiato a un riso stupido e beffardo; il naso schiacciato, tozze e carnose le mani, le cosce rigonfie. Il petto e il ventre sono poco pronunciati. Nella parte posteriore rimane una leggera indicazione della capigliatura, il resto è rovinato.

Epoca romana.

9. Statua di faraone in basalte nero rinvenuta negli scavi sul Gianicolo. (Fig. 5.) Essa è ben descritta in Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule*, p. 187, tav. XXVI; R. Pari-

beni, *Guida del Museo Nazionale Romano*, p. 45, n. 156. Di grandezza minore del vero, rappresenta un giovane faraone in piedi, avanzante, come al solito, la gamba sinistra, le braccia strette lungo il corpo, stringendo nei pugni due rotoli (fazzoletti?), inseriti a parte, ora mancanti. La testa è coperta dal *nemes* con l'arco sulla fronte; intorno ai lombi cinge lo *sentô*. Le occhiaie vuote dovevano essere riempite di smalto. Il naso, parte della guancia e della bocca a destra sono rimasti deturparti; così pure fu rotto il pugno destro. La statua si rinvenne fatta in otto pezzi a colpi di mazza, dall'ira di fanatici cristiani devastatori. Lo stile del monumento e la forma del plinto escludono assolutamente, mi pare, che si tratti di opera saitica o tolemaica.

Epoca romana.

Firenze, 24 febbraio 1915.

GIULIO FARINA.

RICORDI DI STORIA ETRUSCA E DI ARTE GRECA DELLA CITTÀ DI VETULONIA

(TAV. II E III)

Le singolari scoperte fatte da Isidoro Falchi nei numerosi ed importanti sepolcreti etruschi da lui rintracciati sui dorsali e fino alla radice orientale del Poggio di Colonna (in comune di Castiglion della Pescaia), per giudizio ormai concorde degli studiosi più autorevoli, hanno dato alla identificazione, propugnata dal Falchi, di Colonna con l'antichissima Vetulonia una conferma che, a mio credere, difficilmente sarà messa in dubbio da ulteriori scoperte.

Ma un fatto resta tuttora inesplicabile: come mai durante quasi un trentennio di esplorazione, rivolta intenzionalmente a tutte le presunte località dell'area cemeteriale vetuloniese, nessuna delle numerosissime tombe di ogni tipo rimesse in luce ha dato suppellettili riferibili al periodo dei vasi greci figurati (1/2 VI-IV sec. a. C.); come mai tante ricerche, sia nelle necropoli sia nella città di Vetulonia, non avrebbero ancora scoperto, se vi fossero, i ricordi della vita di questa importante lucumonia durante il periodo etrusco più florido, corrispondente alla monetazione dell'argento populoniese (sec. V-IV a. C.), durante il quale le altre grandi città etrusche, come Populonia stessa, Chiusi, Tarquinii, Volsinii, Falerii erano aperte al commercio coi paesi greci e ne importavano a centinaia i vasi dipinti?

Oltre alla necropoli antichissima (IX-VII sec. a. C.), si sono scoperte a Vetulonia abitazioni e tombe dell'epoca romana, sicchè anche il periodo dalla prima influenza di Roma in Etruria ai tempi dell'impero ivi è largamente documentata; ma fino ad ora non s'è potuto raccogliere colà che qualche frammento sporadico di vasi greci dipinti (1).

Il Milani cercò di risolvere tale questione in maniera molto ingegnosa. Egli pensò che, dalla metà del VI al IV sec., Vetulonia non fosse stata nel sito di Colonna.

Nel momento in cui più ferveva la polemica tra il Falchi e il Dotto de' Dauli, difendendo il primo la sua Vetulonia a Colonna, e volendo l'altro ritrovare quella illustre città sul Poggio di Castiglione, tra Massa Marittima e Follonica (*Traianus portus*), il Milani, in

(1) Falchi, in *Notizie degli scavi,* 1895, p. 304, fig. 17.

base ad alcune brevi esplorazioni nei luoghi indicati dal Dotto, avanzò l'ipotesi (1) che la Vetulonia antichissima, la stazione primitiva dei Tirreni, fosse appunto sul Poggio di Colonna, spettando ad essa le necropoli scoperte dal Falchi, e che di poi i Vetuloniesi, abbandonata tale posizione per tener testa ai Populoniesi e in seguito alle note guerre coi Siracusani (450-400 a. C.), fondassero una *nuova Vetulonia* sul Poggio di Castiglione presso Massa. I Romani poi avrebbero occupato il sito della più antica Vetulonia, facendolo propugnacolo della conquista generale dell'Etruria marittima e stabilendovi una forte colonia, donde il nome medioevale di Colonna.

L'ipotesi conciliativa del Milani è bensì molto attraente e sembra tanto più verosimile quando si ricordi lo sdoppiamento di altre famose città etrusche come Arezzo (Arretini *Fidentiores* e *Veteres*), Chiusi (*Clusini novi* e *veteres*) e Volsinii (Orvieto e Bolsena), ecc., ma, per la stessa semplicità con cui tende a sciogliere ogni nodo della intricata questione, può destare qualche diffidenza e, quel che più conta, non ha ricevuto ancora la prova dei fatti. Tal prova potrebbero fornirci gli scavi, condotti con una certa ampiezza, non solo nell'area della città di Vetulonia a Colonna, ma altresì nel Massetano, specialmente sul Poggio di Castiglione, dove esistono non dubbie tracce di antiche costruzioni; la sola idea che su quel Poggio e sulle circostanti alture si possano finalmente trovare i resti di una città illustre come Vetulonia, nello splendido periodo dalla metà del VI al IV sec. a. C., e forse anche le sue necropoli, ricche di vasi greci dipinti, basta a farci ardentemente desiderare la esplorazione sistematica e profonda di quei luoghi, esplorazione propugnata da quanti si sono interessati alla questione di Vetulonia, esplorazione la quale potrebbe fornirci non solo elementi per illuminare la storia di uno dei più antichi e illustri popoli tirreni, ma altresì qualcuno dei tanti dati che mancano alla nostra imperfetta conoscenza della città etrusca nell'epoca classica.

Appunto perchè ci mancano quasi affatto i documenti della vita di Vetulonia sul Poggio di Colonna dalla metá del VI a tutto il IV sec. a. C., acquistano speciale importanza alcuni trovamenti fatti da tempo sull'arce e nella città di Vetulonia, i quali furono dal Milani riferiti al sec. IV a. C., e, sebbene interessanti pure in se stessi, e così per la storia come per l'arte, tuttavia sono rimasti quasi inediti e non hanno dato luogo ad alcuno studio speciale, ma solo a brevi accenni nei rapporti ufficiali, e nelle guide del museo etrusco di Firenze.

Intendo parlare:

1) di un ripostiglio o deposito di elmi di bronzo sotterrati in un vano dell'arce (2);

(1) L. A. Milani, *Rendiconti della R. Acc. dei Lincei*, 1894, p. 841 e segg.; *Museo top. dell'Etruria*, p. 36 e 143, n. 38 e Sordini, *Vetulonia*, 1894, p. 36 e segg.

(2) L. A. Milani, *Il R. Museo archeologico di Firenze, Guida*, I, p. 220; L. Pernier, *Città e necropoli etrusche della Maremma* in *Emporium*, maggio 1915, p. 347 e seg., fig. 9.

2) di un *kottabos*, nascosto intenzionalmente pare, vicino al ripostiglio degli elmi (1);

3) di un gruppo di terrecotte figurate che dovettero servire per decorazione di una edicola nel quartiere della città scoperto dal Falchi alla base settentrionale dell'arce (2).

I.

IL RIPOSTIGLIO DEGLI ELMI.

Tanto gli elmi quanto il *kottabos* furono rinvenuti per caso, gli uni nel 1905, l'altro un anno prima, nell'eseguire lavori di sterro sotto un pavimento e nell'orto della casa del signor Rutilio Renzetti, situata a ridosso del bel tratto di muro ciclopico che cinge ancora l'arce sul lato nord-est (fig. 1).

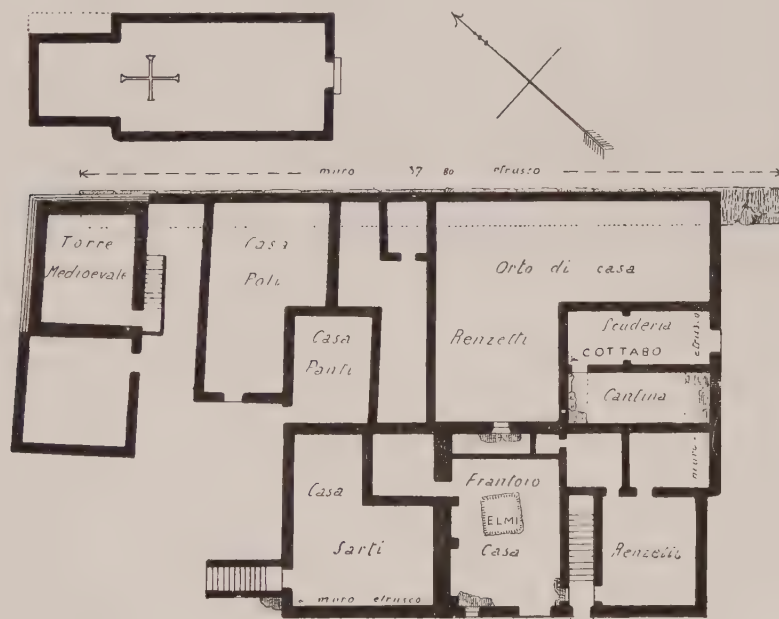



Fig. 1 — Le case moderne sull'arce di Vetulonia (1:400).

Questo imponente rudero è lungo m. 37.80, ha uno spessore di circa m. 2 e si compone di enormi blocchi di calcare locale, non squadrati, ma solo irregolarmente spianati sulle

(1) L. A. Milani, *Guida*, I, p. 41 e 221; II, tav. LXXII; L. Pernier, *l. c.*, p. 347, fig. 8.

(2) I. Falchi, in *Notizie degli scavi*, 1898, p. 96 e segg., figg. 9–11; L. A. Milani, *o. c.*, I, p. 42 e 220; II, tav. LXXI; L. Pernier, *l. c.*, p. 349.

facce esterne, uniti fra loro senza calcina e con riempimento di pietre più piccole. Uno dei blocchi maggiori misura m. 1,80 × 1,05; uno dei più piccoli m. 0,75 × 0,40.

A primo aspetto tal muro ricorda le simili costruzioni dell'oriente preellenico e specialmente le mura delle fortezze micenee dell'Attica e dell'Argolide, ma certamente quello non è così antico; generalmente viene attribuito al tempo del primo insediamento dei Tirreni sul Poggio di Colonna, e cioè al sec. IX-VIII a. C. circa, ma non possediamo alcun dato sicuro per precisarne l'epoca (1) e quindi conviene riserbarne il giudizio cronologico, poichè l'esperienza delle famose mura di Norba (2) c'insegna che il solo aspetto esteriore non vale come criterio sufficiente per datare simili costruzioni. Che appartenga al periodo etrusco mi pare tuttavia di poter dire senza esitazione, anche in rapporto al trovamento dei bronzi che sto per descrivere e la cui deposizione sull'arce non mi sembra anteriore alla costruzione di dette mura.

Fig. 2 — Fossa ripiena di elmi in bronzo, sull'arce di Vetulonia.

Un altro breve tratto di muro del medesimo tipo si osserva sul lato opposto della stessa casa Renzetti, e cioè sotto la facciata della medesima, lungo una linea quasi parallela a quella del muro etrusco sopradescritto, distante da esso circa m. 20. Infine io potei osservare anche altri avanzi di muri a blocchi nell'interno della stanza a sinistra dell'ingresso, nella quale il Renzetti, nel 1905, volle impiantare un frantoio.

Scavando sotto il pavimento, nel mezzo del vano, per gettarvi le fondamenta della macina, alla profondità di circa due metri egli scoprì un ammasso di elmi in bronzo, tutti schiacciati e infranti, gettati alla rinfusa entro breve spazio e talora conficcati gli uni entro

(1) Intorno all'arce di Vetulonia e alle sue mura il Falchi stesso non ha detto che poche parole in *Vetulonia e la sua necropoli antichissima*, p. 8 e 21, tav. I, 2 e nei suoi scritti precedenti. Altri accenni vedi in Pinza, *Bullettino di paletnol. ital.*, XXII, 1896, p. 109 e segg.; Pernier, *l. c.*, p. 347, fig. 7. Sarebbe opportuno fare intorno ad esse qualche nuova ricerca per esaminare il materiale antico contenuto nella terra che trovasi a ridosso e negli interstizi dei blocchi.

(2) L. Savignoni, in *Notizie degli scavi*, 1901, p. 548 e segg.; 1903, p. 259 e segg., e *Atti del Congresso intern. di scienze storiche*, Roma, 1903, vol. V, p. 265.

gli altri, di modo che in un'area di circa quattro metri quadrati, ve n'erano più di cento fra interi e frammentari, oltre ai pezzi di molti altri (fig. 2). Il fatto che erano così riuniti fa pensare che dovesse contenerli una fossa, ma di questa io vidi soltanto un angolo e non potei accertare l'intero perimetro. Allargando i saggi intorno ad essa, constatai invece che non solo sotto la facciata della casa, ma anche sotto l'opposto muro del vano (alla distanza di m. 9,20) e sotto gli altri due muri a quelli normali esistono allineamenti di blocchi antichi, onde pare che il vano attuale corrisponda all'incirca ad un antico vano dell'arce e,

Fig. 3 — Elmi in bronzo dal ripostiglio dell'arce di Vetulonia.

distando il mucchio degli elmi soltanto m. 2 da un lato, m. 1,20 dall'altro, ne risulta all'evidenza che il deposito degli elmi è posteriore alla costruzione dei muri antichi; poichè altrimenti, quando tali muri furono costruiti, si sarebbe quasi di certo incontrato e rimosso il deposito degli elmi.

Gli elmi sono tutti di un unico tipo (fig. 3): fatti con una robusta lamina in bronzo, battuta in modo da ottenere una calotta a base ovale e a doppia pendenza, con uno spigolo longitudinale netto e vivo e con una gola pronunciata verso la base, terminante in un orlo piano e diritto, rinforzato interiormente con un'asticella quadrangolare di piombo. Molti presentano due fori sull'orlo superiormente, destinati forse ad attaccarvi i guanciali o un cintolino, e alcuni pochi conservano ancora i resti di un rivestimento interno consistente in una materia spugnosa, leggerissima, che mi sembra esca.

Il diametro massimo alla base, internamente, varia da m. 0,26 a m. 0,32, secondo che l'ovale è più o meno pronunciato.

Sopra 105 elmi raccolti interi o in buona parte conservati, una novantina sono lisci, privi di qualsiasi decorazione, quattordici hanno invece l'orlo decorato esternamente con im-

pressioni e graffiti. Due tipi di decorazione sono indicati dalla fig. 4. Il tipo più comune consiste in una doppia linea graffita orizzontalmente in alto e in basso; nel mezzo è un fascio di linee orizzontali e fra questo e quella corrono trattini verticali; in un solo esemplare fra l'uno e l'altro trattino verticale v'è un piccolo rombo in rilievo. Caratteristico è poi un elmo, il quale sull'orlo ha soltanto una doppia spina di pesce graffita tutto intorno. Data la proporzione degli elmi decorati agli elmi lisci, viene da pensare che i primi accennino a un qualche grado militare, appartenendo gli altri a semplici soldati.

Fig. 4 — Tipi di decorazione dell'orlo di alcuni elmi

Questo tipo di elmo è abbastanza comune; i principali musei etruschi, e in ispecie quello centrale di Firenze, e il Vaticano di Roma ne posseggono parecchi esemplari, tutti provenienti da località etrusche, e parecchi pure ve ne sono nella raccolta di elmi del museo di Berlino (1).

Bruno Schröder, illustrando la raccolta Lipperheide del museo di Berlino, rintraccia le origini di questo tipo di elmo a cappello che possono risalire fino al VII sec. a. C. Nel primo stadio (sec. VII), l'elmo ha la forma di una calotta emisferica assai allargata alla base, espansa a guisa di tesa inclinata (2). In un secondo stadio (sec. VI) la calotta, fornita di doppia costolatura longitudinale, si restringe in basso e scende verticalmente, per poi allargarsi in una tesa quasi orizzontale (3). In un terzo stadio la calotta, alquanto schiacciata sui lati, scende a doppia pendenza, ha più pronunciato il restringimento alla base e piccolissima la tesa (secolo VI-V) (4), e finalmente si arriva alla forma degli elmi vetuloniesi, di cui ci occupiamo (sec. IV-III a. C).

Questo tipo di elmo, il cui progressivo sviluppo ci è attestato in Etruria da parecchi esemplari di certa provenienza etrusca, vien chiamato italico dallo Schröder, il quale considera come specialmente etrusca soltanto la forma più progredita, rappresentata nel deposito dell'arce vetuloniese (5). Ma io credo che anche nel suo stadio anteriore di sviluppo, data-

(1) Per il museo etrusco di Firenze cfr. L. A. Milani, *o. c.*, I, p. 133; per il Vaticano, *Museo Gregoriano*, I, tav. XXI, 1 (da Vulci); per il museo di Berlino, B. Schröder, *die Freiherrlich von Lipperheidesche Helmsammlung in den K. Museen zu Berlin* in *Archaeol. Anzeiger*, 1905, p. 27, fig. 16.

(2) V. per es. l'elmo della tomba del Duce e quello del circolo delle Pelliccie di Vetulonia in Falchi, *Vetulonia*, tav. IX, 23 e XVII, 8; Milani, *Museo top.*, p. 28.

(3) V. per es. l'elmo di Fabbrecce in *Notizie degli scavi*, 1902, p. 483 e segg., fig. 2.

(4) Cfr. per es. il bellissimo esemplare di Volterra ornato con testa leonina al sommo della gola e con due leonesse ai lati di una palmetta di gusto e d'ispirazione greca, in *Arch. Anzeiger*, 1905, p. 27 e L. Coutil, *Les casques proto-étrusque étrusque et gaulois*, p. 27.

(5) Il Reinach, parlando di questa forma di elmo in Daremberg et Saglio, *Diction. des antiqu.*, s. v. *galea*, p. 1446, ricorda esemplari simili a quelli etruschi trovati nell'Italia superiore, e specialmente a nord delle Alpi, nella Svizzera, nell'Istria, Carniola e Stiria. Soprattutto notevoli sono

bile alla fine del VI-V sec., questo elmo possa già dirsi caratteristico dell'Etruria, se pure se ne trovi qualche esemplare altrove.

Fig. 5 - Elmo in bronzo dedicato da Gerone a Olimpia.

A questo proposito ricorderò il celebre elmo conservato nel museo di Londra (1), che si rinvenne nel santuario di Olimpia e reca l'iscrizione:

Ἱάρων ὁ Δεινομένεος
καὶ τοὶ Συρακόσιοι
τῷ Δὶ Τυράν᾽ ἀπὸ Κύμας (fig. 5).

Secondo l'iscrizione, l'elmo faceva parte di un trofeo d'armi tolte ai Tirreni nella battaglia vinta da Gerone I di Siracusa presso Cuma sulle flotte dei Cartaginesi e degli Etruschi,

gli esemplari della Stiria che recano iscrizioni euganee (v. Micàli, *Mon. ined.*, tav. LIII). Se pure non si voglia ammettere la derivazione di questo tipo nordico dal tipo etrusco, derivazione che ritengo probabile, si può pensare ad una fortuita ricorrenza di forma nei prodotti della industria indigena dei luoghi suddetti. Cfr. anche gli esemplari forniti dalla necropoli di Numana in Dall'Osso, *Guida ill. del mus. naz. di Ancona*, p. 147 e segg. con figura.

(1) A. Furtwängler, *Olympia*, IV, p. 172 con un disegno. Ne diede già una fotografia N. Toscanelli nelle sue *Origini italiche*, p. 308, fig. 93. Per l'iscrizione v. Roehl, *Inscript. graecae antiquiss.*, n. 510.

e poichè Gerone dice di dedicare proprio armi tirrene, conviene pensare che, per incidervi la dedica, egli scegliesse appunto l'elmo che era caratteristico dei Tirreni od Etruschi; tale elmo naturalmente è anteriore all'anno della battaglia, cioè al 474 a. C.

Della forma più progredita, che perdura fino all'epoca romana, il museo archeologico di Firenze possiede altri esemplari, oltre quelli dell'arce di Vetulonia. Ne ricordo specialmente alcuni trovati a Talamone, i quali secondo il Milani (1), sarebbero proprio del tempo della celebre battaglia, la prima, egli dice, per l'indipendenza italiana, combattuta dai Romani insieme agli Etruschi e alle altre genti italiche contro i Galli nel 225 a. C. (fig. 6). Finalmente un esemplare identico e ben conservato vidi io stesso uscire da una tomba di Tarquinii insieme ad uno specchio, ad un'ampollina di vetro e a pochi altri oggetti riferibili pure al sec. III a. C. (2), e un altro ancora proviene da una tomba di Populonia della stessa epoca. I Romani pare che non abbiano mai usato elmi di tale forma.

Fig. 6 — Elmo in bronzo da Talamone.

Io credo dunque che questo tipo di elmo fino dal VI-V sec. possa dirsi proprio degli Etruschi, e che, specialmente coll'estendersi del loro dominio, si sia diffuso in altre parti d'Italia. Forse al perfezionamento del tipo non fu estraneo l'influsso dell'oriente ellenico; l'elmo sopra ricordato di Volterra è veramente di gusto greco nella forma e nella decorazione.

Secondo lo Helbig il tipo a cappello con tesa orizzontale e due grosse nervature longitudinali, più frequente ad est dell'Appennino, corrisponderebbe all'elmo omerico detto ἀμφίφαλος (3), a due cimieri.

*
* *

La singolare scoperta di questa congerie di elmi, sotterrata in un vano dell'arce etrusca di Vetulonia, getta uno sprazzo di luce sul periodo più oscuro della storia di questa illustre città, sul periodo durante il quale era dubbia persino la sopravvivenza di Vetulonia sul Poggio di Colonna. Qui non si tratta di un oggetto sporadico che possa esser capitato

(1) Milani, *Guida*, I, p. 133.
(2) Pernier, in *Not. d. scavi*, 1907, p. 343, fig. 72.
(3) Helbig, *Das Homer. Epos*², fig. 113.

lassù in mille modi; si tratta di un vero e proprio deposito, che accenna ad un determinato avvenimento svoltosi sull'arce di Vetulonia fra il IV e il III sec. a. C. Per dire di quale avvenimento si tratti, quale significato possa avere la deposizione, per precisare meglio l'epoca entro quel vasto periodo suddetto ci mancano i dati necessari.

Solo la forma degli elmi di Vetulonia, simile a quella dei suddetti esemplari di Populonia, di Tarquinii e di Talamone anche più che a quella dell'elmo di Gerone, ci avvicina piuttosto al sec. III a. C.

Ma un fatto è importante a ricordarsi, ed è la condizione in cui gli elmi furono ritrovati. Ho già detto ch'essi erano schiacciati ed infranti, ma debbo aggiungere che la maggior parte di essi non presentano tuttavia le tracce di un lungo uso; sono invece quasi nuovi (ricordo i tre infilati l'uno dentro l'altro, fig. 7). Soltanto mostrano di essere stati intenzionalmente schiacciati ed alcuni di essi hanno tracce di colpi che certo non furono inferti in battaglia. In uno di tali elmi, nella parte superiore, si vede il foro prodotto da un'arma a un sol taglio, lungo cm. 6, largo da 7 a 9 mm.; altri due mostrano fori lunghi del pari 6 cm. circa, ma trapassanti ambedue i lati della calotta, tali che dovettero essere inferti non già quando gli elmi erano portati in capo, ma quando erano già in terra.

Fig. 7 — Elmi in bronzo dal ripostiglio dell'arce di Vetulonia.

Tali circostanze mi sembrano escludere: 1° che gli elmi rappresentino semplicemente un deposito di fornitura militare conservata sull'arce e ivi rimasta sepolta dopo la rovina di questa; 2° che essi siano stati così ridotti in battaglia e dal campo di battaglia trasportati sull'arce.

Due ipotesi sono quindi possibili:

1) o gli elmi facevano parte di una fornitura militare conservata nell'arce e furono così guastati dagli stessi Vetuloniesi perchè non cadessero nelle mani di un nemico invasore;

2) o più probabilmente, tolti come trofeo ai Vetuloniesi, furono guastati dai loro nemici vincitori per un rito religioso e quindi sotterrati nell'arce in omaggio alle divinità infere o proprio ai Mani dei compagni caduti, per una specie di *expiatio* o *piaculum*.

Il ripostiglio non sarebbe quindi che una *favissa* sul genere di quella che i Romani sembrano aver fatto con armi votive dopo la battaglia di Talamone (1).

Al rito ben noto e usato fin dall'epoca omerica di sacrificare, rovinandoli, oggetti più o meno preziosi in onore dei defunti, si possono trovare numerosi riscontri italici: in un pozzetto di Tarquinii io stesso trovai una daga di ferro intenzionalmente ripiegata (2) e spesso si sono trovate, in altri pozzetti, armi contorte; nelle buche dei circoli di Vetulonia il Falchi più volte riscontrò i segni di una vera e propria lapidazione delle più ricche suppellettili da parte degli stessi seppellitori (3).

Nessuna congettura oserei fare circa l'avvenimento che diede luogo alla intenzionale distruzione e al seppellimento di quel materiale guerresco. Dobbiamo contentarci di pensare a qualche episodio di una delle lotte combattute intorno all'arce di Vetulonia, ma forse non sarebbe troppo ardimento accennare all'ipotesi che quell'episodio sia stato l'ultimo della lotta sostenuta dai Vetuloniesi contro i Romani prorompenti alla conquista del loro territorio (principio del sec. III a. C.).

II.

IL KOTTABOS.

Alla distanza di qualche metro dal gruppo degli elmi sopradescritti, nell'area della medesima casa Renzetti (fig. 1), nel 1904 si fece un'altra singolare scoperta, quella del *kottabos*. Sterrando una parte del suo orto per fabbricare una scuderia, il Renzetti raggiunse la roccia e in questa scoprì una buca ovale (m. 1 × 0,60; prof. 0,30 circa) (4).

(1) Milani, in *Studi e Materiali*, I, p. 195 e segg., ed A. Reinach, in *Rev. arch.*, 1907, 2, p. 131; sul significato del ripostiglio v. lo stesso Reinach, *Les trophées* ecc., in *Rev. d'etnogr. et de sociol.*, 1913, p. 19 dell'estr.

(2) *Notizie degli scavi*, 1907, p. 67, fig. 27.

(3) Falchi, *Vetulonia*, p. 29.

(4) Il Sig. Renzetti afferma di aver trovato altre due buche simili nel costruire la sua cantina attigua alla scuderia. Sembrando tali buche preesistenti alla deposizione del kottabos, la loro forma e le loro dimensioni mi fanno sospettare che possano essere state tombe dell'epoca eneolitica. Se fossero, meglio si spiegherebbe il trovamento di alcune punte di freccia in selce, fatto a Vetulonia. Per chiarire questo punto converrebbe scavare nell'orto di casa Renzetti.

La buca conteneva, fra la terra, i pezzi del *kottabos*, il quale, al pari degli elmi, dovette essere rotto e guastato intenzionalmente (1). Infatti l'asta era contorta e ripiegata su sè stessa (fig. 8) di guisa che la buca potesse contenerla, e la statuetta di sileno che la sormontava, giaceva in mezzo ai frammenti dei dischi in bronzo, alla ghiera e ai pieducci che ne facevano parte. Il tempo aveva aggravato il danno ossidando e corrodendo fortemente i varî pezzi fusi e laminati.

Fig. 8 — Il *kottabos* di Vetulonia nello stato in cui si trovò.

Essendosi ritrovato il *kottabos* così vicino agli elmi e con particolari quasi identici di giacitura e di conservazione, non mi sembra da escludere del tutto l'ipotesi che l'uno e gli altri facessero parte del medesimo deposito, e che, trattandosi di un'offerta ai Mani di defunti, sia stato sacrificato ad essi anche il *kottabos* che gli Etruschi sembrano aver considerato come un passatempo pure nella vita elisiaca d'oltretomba (2).

Trovandomi a Vetulonia per la scoperta degli elmi, persuasi il Sig. Renzetti a consegnarmi pel Museo archeologico di Firenze i resti di quel cimelio divenuto quasi irrico-

(1) Anche uno dei *Kottaboi* perugini si trovò piegato e infranto per rito funebre. V. Bellucci, *Guida del Museo di Perugia,* p. 155, n. 1310.

(2) Cfr. Milani, *Guida*, I, p. 73 e nota 104; a conferma di ciò giova ancora ricordare il *kottabos* di Montepulciano, in cui è il *servo dell'Hades*, Tuchulcha, che sostiene la πλάστιγξ, (*ibid.*, p. 232; *Rendic. Linc.*, 1894, p. 268-282); e il sarcofago di Corneto Tarquinii (*Guida*, I, p. 245) coi due coniugi che si dilettano a quel giuoco nei campi elisi.

Fig. 9 — Il *kottabos* ricostruito.

noscibile e quindi il Milani, in seguito a laboriose trattative, ne concordò l'acquisto per la raccolta vetuloniese del museo topografico dell'Etruria, di cui oggi costituisce uno dei più belli ornamenti.

Ma quei frammenti avrebbero avuto un valore assai meno grande se la valentìa dei restauratori del Museo archeologico di Firenze, Cav. Pietro Zei e Guido Falessi, non li avesse raddrizzati e ricomposti in modo da trarne quasi a nuova vita il cimelio che oggi ammiriamo nel suo aspetto poco dissimile dall'originario.

Non essendo stato possibile di ricavarne una buona fotografia di assieme, diamo qui del *kottabos* e delle varie parti alcune riproduzioni grafiche eseguite dall'arch. E. Rossi su rilievi del disegnatore G. Gatti, riproduzioni che cercano appunto di mostrarne l'aspetto originario piuttosto che quello attuale (fig. 9).

Il bellissimo *kottabos* di Vetulonia, siccome gli altri del medesimo tipo provenienti quasi tutti da Perugia (1) e come quello, pure assai interessante, di Montepulciano, illustrato dal Milani (2), serviva per giuocare il giuoco omonimo nella maniera detta particolarmente del κότταβος κατακτός (3). È superfluo ricordare come questo giuoco, originario della Sicilia, che di preferenza soleva rallegrare i banchetti galanti, consistesse, a quanto pare, nel gettare con gesto di elegante destrezza il poco liquido del fondo della coppa libata contro il piattello ch'era posto in bilico in cima all'asta del *kottabos*. Vinceva chi, colpendo il piattello, lo faceva cadere sul disco di mezzo, che risuonava alla percossa; ed era premio un frutto, un dolce, un ninnolo, talora anche un bacio (4). Meglio di qualunque descrizione, varie scene dipinte su vasi greci ci fanno comprendere come questo giuoco si svolgesse, mostrandoci ora una ninfa che prepara il *kottabos* ponendo il

(1) G. Bellucci, *Guida alle collezioni del museo etrusco-romano* in Perugia, 1910, p. 154, 156 e segg., figg. 34-36; intorno al più completo (inv. mus. di Perugia, n. 1374) e all'uso di questo tipo di *kottabos*, cfr. Helbig, *Roemische Mitteil.*, I, 1886, p. 222 e segg., tav. XII; la memoria del Barnabei, in *Notizie degli scavi*, 1886, p. 315 e segg., e Körte, *Das Volumniergrab bei Perugia, Exkurs*, p. 41.

(2) *Rendic. Lincei*, 1894, p. 168 e segg.

(3) Sui vari generi e tipi di *kottabos* vedi Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *kottabos* e la bibliografia ivi citata.

(4) Ricorda in proposito i versi del comico attico Plato presso Athenaeus XV, 666-*e*.

piattello in bilico (1) ora il *kottabos* stesso fra le *klinai* dei convitati (2) (fig. 10 – *a*, *b*) e più spesso gli eleganti giovani o le etère che, sdraiati sulla *kline*, il gomito sinistro poggiato sul cuscino, coll'indice della destra fanno roteare la *kylix* per scagliare sul bersaglio il residuo della libazione (3).

a *b*

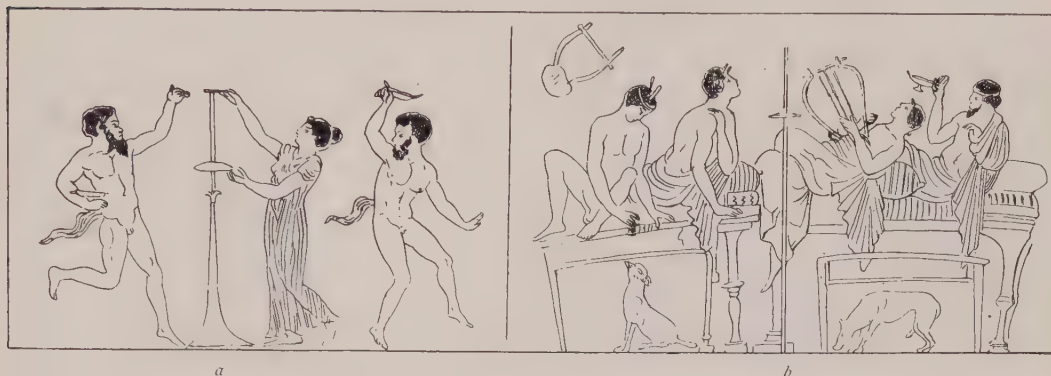



Fig. 10 — Il giuoco del *kottabos* su vasi dipinti.

Il *kottabos* di Vetulonia si compone delle seguenti parti:

1. Asta verticale (ῥάβδος κοτταβική) alta m. 2 circa, del diametro variabile da cm. 2 ½ a cm. 1, tornita in modo che, all'estremità inferiore, si assottiglia per incastrarsi nel foro della base, alla quale è assicurata per mezzo di una ghiera; all'altezza di m. 0,88 è ora fissato dall'ossidazione una specie di anello o tubetto prima scorrevole, che sostiene il disco medio. In cima, l'asta si riassottiglia, terminando in una punta, nella quale sta infissa una statuetta sostenente il bilico.

2. Pesante ghiera fusa sagomata, la quale, assicurata sulla base, serviva a tener più salda su questa l'asta verticale.

3. Grande disco, del diam. di m. 0,37, costituito da robusta lamina spessa mm. 1, sbalzata in modo che il piano superiore presenta una zona periferica, larga cm. 3, più bassa di cm. 1 rispetto al piano suddetto e si ripiega in giù ad angolo retto, formando un bordo verticale, alto mm. 18. In tre punti equidistanti del bordo sono inchiodati tre pieducci rettangolari, coi lati lunghi leggermente concavi (alti mm. 55), in bronzo fuso. Nel mezzo del disco è un foro in cui s'innestava l'asta kottabica.

(1) Cfr. il cratere della coll. Jatta a Ruvo in *Mon. ined. dell'Istit.*, VIII, tav. LI, 1 = nostra fig. 10, *a*.

(2) Cfr. il cratere del Museo vaticano in *Annali dell'Istit. di corr. arch.*, 1868, tav. C = fig. 10, *b*.

(3) Reinach, *Répertoire des vases peints*, I, 23, 56, 110, 178, 207, 320, 337; II, 321, 336, 422. Molto interessante per l'uso del *kottabos* nel mondo etrusco è il sarcofago in nenfro di Corneto Tarquinii, pel quale v. Milani, *Rendic. Lincei*, 1893, p. 1000 e segg.; *Museo top. dell'Etruria*, p. 105 con fig. a p. 106; e il *Regio Museo archeologico di Firenze*, I, p. 62, 244 e II, tav. XCVIII.

4. Altro disco del diam. di cm. 31, in lamina spianata dello spessore di mm. 2, fornito di un foro centrale pel quale, dall'alto, s'infila nell'asta cottabica e va a poggiare sopra l'anello, in origine scorrevole, della medesima. Secondo alcuni antichi e moderni scrittori questo disco che, per la riuscita del giuoco, doveva risuonare alla percossa del piattello superiore cadutovi sopra, si chiamava μάνης (1). Secondo altri il *manes* del cottabo era invece la figurina umana, con cui l'asta suol essere decorata in cima nei belli esemplari trovati in Etruria, e la quale serviva (quasi come servo-*manes*) per sostenere il piattello in bilico. Ma sembra che questa figurina umana, di cui non parlano esplicitamente gli antichi testi greci, non sia stata una parte integrante e necessaria del cottabo, ma piuttosto un'aggiunta decorativa, senza speciale funzione nel giuoco; infatti in tutte le figure di questo arnese sui vasi greci, manca la figurina (e forse non proprio per semplificazione di disegno in piccola scala) e il piattello poggia direttamente sulla punta dell'asta.

Quindi a me sembra più possibile che il *manes* sia appunto il disco di mezzo, dagli scrittori qualificato come ποτήριον o λεκάνη, disco che, essendo soggetto ai colpi del piattello superiore, serviva appunto agli scopi del giuoco e ne era elemento indispensabile (2).

5. Statuetta di sileno impostato sull'abaco rettangolare di una specie di capitello ionico arcaico, il cui collarino cilindrico, vuoto nell'interno, s'innesta sull'estremità dell'asta cottabica.

6. Dischetto, del diametro di cm. 10 in lamina spessa poco più di mm. 1, il quale era posto in bilico sulla destra alzata del sileno, e al menomo urto poteva cadere giù, andando a colpire il disco sottostante, onde si chiamava πλάστιγξ.

I pieducci della base e i tre dischi sono finemente decorati al bulino (fig. 11) con quella speciale grazia e maestria che contraddistingue la decorazione incisa delle pareti delle più belle ciste trovate in Etruria (3).

I pieducci sul lato esterno, entro un'inquadratura di linee che seguono l'andamento degli orli, presentano una bella palmetta attica a nove lobi sbocciante da due volute; fra la palmetta e l'orlo superiore vi è una zona ornata di spirali ricorrenti e un'altra di ovoli (fig. 11 – *a*). Sui tre dischi invece, presso la periferia e ad essa concentriche, sono graffite sul piano superiore eleganti trecce ioniche: treccia doppia a quadruplice linea con due serie di bottoni ai punti d'incrocio, sulla base; treccia semplice a triplice linea con bot-

(1) Athen., XI, p. 487 c.; Phot., s. v. e Boehm, *de kottabo*, p. 27.

(2) Su questa controversa questione, oltre tutte le fonti citate in Daremberg e Saglio, s. v. *kottabos*, cfr. specialmente Barnabei, *l. c.*; Milani, *Rendic. Lincei*, 1894, p. 274 e seg., e Körte, *l. c.*, p. 38, 40, 45.

(3) Oltre alla insuperata cista Ficoroni di Preneste (Martha, *L'Art étrusque*, p. 537, fig. 370), ricordo alcuni esemplari della splendida collezione Barberini del Museo di Villa Giulia, pubblicati dal Della Seta, in *Bollettino d'Arte del Min. P. I.*, III, 1909, p. 190 e segg., figg. 15–17, 19, 20.

toni centrali, sul disco di mezzo; simile, a doppia linea, sul piattello superiore (1). Così la decorazione, armonicamente distribuita, va attenuandosi a gradi verso l'alto, secondo il proporzionale restringersi della superficie decorativa.

a) Pieduccio. *b)* Base

c) Lechane *d)* πλάστιγξ

Fig. 11 — Dettagli della decorazione del *kottabos*.

(1) Le più perfette somiglianze di forma e di stile a tali motivi ornamentali si ritrovano in prodotti della più pura arte greca.

Per la palmetta si possono citare esempi da Atene in Stais, *Catal. des marbres et bronzes du Musée nat. d'Athènes*[2], p. 275, 336 - specchi, numeri 6576, 7703; De Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'acropole d'Athènes*, p. 34, 44, 256 (713); da Olimpia, in *Olympia*, IV, p. 289, n. 6259 e tavv. XLIII, 763, 764; LIII, 938, 941;

L'eleganza della decorazione incisa sulle lamine è uguagliata, se non superata, dalla perfezione con cui sono eseguiti i pezzi fusi: la ghiera e il sileno.

La ghiera (fig. 12) massiccia, fornita in basso di un'appendice tubolare con la quale si assicurava al disco della base tripodata, ha essa stessa una forma che ci ricorda in certo modo la base ionica. Una zona in alto e una in basso sono ornate di elegantissimi ovoli e ad esse succedono due gole tra le quali, nel mezzo, sporge un toro assai pronunciato.

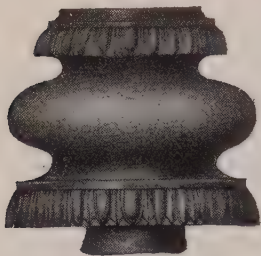



Fig. 12 — La ghiera del *kottabos*.

La ghiera è perfettamente conservata; del sileno invece la mano destra manca di tutte le dita, ad eccezione d'una parte del pollice, il viso è alquanto sciupato da ammaccature, e la superficie del corpo presenta subbolliture e corrosioni dell'ossido che hanno deturpato specialmente il dorso e le gambe. Tuttavia la stessa ossidazione e la bellissima patina, cangiante dall'azzurro al verde smeraldo con riflessi d'oro, specie sul piattello superiore, accrescono l'attrattiva estetica dell'oggetto antico.

La figurina è graziosamente impostata sopra una specie di capitello ionico, fuso in un sol pezzo con essa (fig. 13 *a*, *b*). Da una corta cannula, la quale s'innestava in cima all'asta del cottabo, si svolgono due volute che sostengono un piano rettangolare, quasi un abaco (mm. 36 × 13). Così le diverse parti di questo mirabile oggetto sono collegate fra loro con nesso logico ed armonico: l'asta piantata sulla ghiera, simile a base ionica, diviene come il fusto d'una colonna, sul cui capitello, pure ionico, s'erge la statuetta; geniale concezione, di cui non saprei trovare esempî nell'arte etrusca, ma che risponde invece del tutto allo spirito inventivo della più pura e genuina arte greca. Il motivo, che trionfa nell'arte monumentale fin dall'epoca arcaica, con la colonna sormontata dalla sfinge

da Dodona in Carapanos, *Dodone*, tav. 50. Cfr. inoltre le palmette di un tripode vulcente illustrato in *Mon. Ant.*, VII, c. 295-296 dal Savignoni, il quale ben nota che « l'elegante palmetta dai petali che sbocciano al disopra di un doppio avvolgimento, sarà il tipo favorito dei pittori attici del sec. V ».

Per la treccia doppia a quadruplice linea, vedi esempi da Olimpia, in *Olympia*, IV, tavv. XXXIX, 699, 700, 701-a, 702; LVIII ss., LXII; da Delfi, in *Fouilles de Delphes*, V, tav. 21. Cfr. la decorazione dell'orlo dello splendido scudo rotondo volsiniese, in bronzo dorato, della tomba orvietana dei Sette Camini, presso Milani, *Museo top. dell'Etruria*, p. 49, e *Guida*, p. 59, 238 e seg., e le lamine di un carro dell' ipogeo etrusco di Montecalvario, in *Notizie degli scavi*, 1905, p. 234, fig. 25.

Per la treccia a triplice linea vedi esempi da Delfi, in *op. cit.*, V, p. 103, 104; da Dodona, *op. cit.*, tav. 16, 49; da Egina in Furtwängler, *Aegina*, tav. 113, 114, 9, 10. Cfr. altre lamine del suddetto carro etrusco, in *Notizie degli scavi*, 1905, p. 235, fig. 27.

Quanto alla treccia semplice con punti centrali, essa è decorazione frequente nell'arte greca fin dall'epoca arcaica (v. Pernier, *Priniàs*, in *Annuario della Scuola ital. di Atene*, I, 1914, p. 74, fig. 42), e spessissimo usata di poi in ogni paese di arte o d' influenza greca. Per l' Etruria cfr. ancora il carro etrusco suddetto, in *Notizie degli scavi*, 1905, p. 233, fig. 14.

dei Nassi a Delfi (1) e con l'esemplare simile di Delos; che si ritrova usato per le statue votive dell'acropoli di Atene (2), ben si adatta pure nel campo della toreutica, ridotto a piccole proporzioni, come è il caso della statuetta di canefora in bronzo da Pesto, con la dedica di Phillò (sec. V a. C.), scritta sul capitello della colonnina che la sostiene (3).

Il Milani, dando la prima breve notizia preliminare intorno al cottabo di Vetulonia (4), usò per la figurina la denominazione di satiro. Io la direi piuttosto di sileno. Sebbene nell'arte classica, e in ispecie attica, i satiri non si distinguessero nettamente dai sileni (5), cosicchè le due denominazioni si trovano spesso usate l'una per l'altra, tuttavia il sileno fu sempre contraddistinto dai suoi tratti piuttosto equini che caprini, e dal volto, mai bello e giovanile, ma ordinariamente camuso, di uomo maturo o di vegliardo barbuto. Tale apparisce il vero e proprio personaggio sileno, col nome di Marsia. Nella nostra statuetta manca il tratto più spiccato, e cioè lo zoccolo equino, col quale l'arte primitiva soleva caratterizzare la natura di questo essere animalesco: ma il nostro bronzetto appartiene al miglior periodo dell'arte classica, la quale sa esprimersi col minor numero possibile di espedienti, e quindi il sileno ha piedi umani, conservando della sua origine altri segni quanto mai palesi: la coda, non già corta o arricciata quale sogliono portare generalmente i satiri, ma lunga, arcuata, da vigoroso cavallo, e le orecchie non già distinte da quelle umane pel solo aguzzamento delle estremità del lobo auricolare, ma propriamente equine.

a *b*

Fig. 13 — Figurina che sosteneva in bilico il piattello del *kottabos*.

Anche l'enorme porro che si protende dal polso destro della figura (6), sebbene ci

(1) Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 127 e segg., fig. 40.

(2) Cfr. per es. la Kore di Euthydikos in Lechat, *Au Musée de l'acropole*, fig. 36.

(3) Ora al museo di Berlino. Cfr. Curtius, *Archäol. Zeitung*, XXXVIII, 1880, p. 27 e segg., tav. 8; Roehl, *Inscript. graecae antiqu.*, 542; Toscanelli, *Le origini italiche*, p. 420, fig. 115.

(4) Cfr. *ll. cc.* innanzi, p. 13, nota 1.

(5) Vedi Daremberg et Saglio, *Diction. des antiquités*, s. v. *Satyri*, *Sileni*, p. 1091; e Roscher, *Lexicon d. Mythologie*, s. v.

(6) Osservando le sole riproduzioni si potrebbe credere che tale protuberanza fosse l'estremità di un oggetto, quale un cornetto, che il mostro tenesse nella destra. Ma, osservando l'originale, si vede che la protuberanza non presenta traccia di rottura in alto, quindi sembra proprio un'escrescenza carnosa.

richiami propriamente al capro, tuttavia è un particolare che si ritrova in altri mostri di natura equina, nei centauri che spesso hanno il collo deturpato da tali porri.

Ma soprattutto nella testa è la nota caratteristica del vecchio sileno: il viso rettangolare, il cranio calvo e la fronte rugosa, il naso rincagnato, le guance carnose e flosce, i baffi cascanti e la corta barba incolta (tav. II). Tali erano anche i tratti fisionomici del grande filosofo ateniese, pei quali solevano chiamarlo il buon sileno (1).

Il sileno di Vetulonia, come tutti gli esseri della medesima specie, è completamente nudo, ma senza quella esagerata ostentazione della sua virilità, della quale i suoi simili spesso fanno pompa sui monumenti dell'arte arcaica, che, pur con questo particolare, vuol mettere in evidenza la natura bestiale del sileno (2).

Nè il suo corpo è villoso. Ma, secondo gl'istinti della sua natura burlesca, il sileno si presta ad un giuoco di equilibrio (3) e, come ebbro, prende una posizione malferma sulle gambe, allungando in alto il braccio destro per sorreggere un disco sulla palma distesa. Ogni muscolo del suo corpo asciutto e vigoroso è in tensione e lo sforzo del difficile atteggiamento si rivela in particolare nel collo rigonfio e nella coda fortemente arcuata.

La gamba destra, portata in dietro e piegata al ginocchio, sostiene il maggior peso del corpo con uno sforzo tanto più grave in quanto il piede non poggia tutto al suolo, ma è un poco sollevato al calcagno. Per questo l'altra gamba non rimane del tutto alleggerita; chè, al contrario, distesa verso sinistra quasi normalmente alla destra, poggiando al suolo col calcagno mentre le dita nello sforzo s'incurvano in alto, fa quasi da puntello alla massa oscillante del corpo.

Il busto e la testa si presentano di tre quarti e seguono la curva impressa al corpo dalla mossa della gamba e del braccio destro. Questo è disteso quasi verticalmente in alto, con la palma aperta e orizzontale sí da tenere in piano il dischetto, mentre il sinistro, per necessità di equilibrio, si allunga obliquamente all'ingiù, quasi parallelo alla gamba sinistra, ed ha la palma distesa verso l'esterno, il pollice sollevato e le punta delle altre dita sfioranti il ginocchio.

I suoi occhi non guardano in su, il disco, ma piuttosto sono rivolti verso gli ammiratori della sua propria bravura e verso i giuocatori che dovranno abbattere il disco. Poichè questo sileno è come un personaggio vivo, che partecipa all'orgia e al giuoco di amore e di destrezza. La sua bravura di equilibrista si rivela appunto nella difficoltà di tenere, sia pure

(1) Cfr. discorso di Alcibiade presso Platone, *Symp.*, p. 215-*b* (ed. Jahn) e Senofonte, *Conv.*, 4, 10.

(2) Cfr., come tipici dell'arte arcaica, il sileno di Dodona presso Carapanos, *Dodone*, tavola IX, e quelli del vaso François, in Furtwängler e Reichhold, *Griech.*, *Vasenmalerei*, tav. 11-12.

(3) Pei sileni equilibristi, cfr. *psycter* di Duris, in Furtwängler e Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 48, p. 246, e Pottier, *Douris*, p. 73; fondo di coppa di Epiktetos in *Jahrbuch des Instit.*, 1891,, tav. V.

per un attimo, perfettamente orizzontale il dischetto sul braccio alzato, mentre il corpo non può trovare stabilità gravando solo sulla pianta destra e il calcagno sinistro.

Con perfetta scienza anatomica l'artista ha saputo ritrarre le forme di questo corpo umano agile e vigoroso e ha indicato lo sforzo proporzionale che ciascun membro compie nel complesso movimento; per questo ogni muscolo è in azione, da quelli del piede e del polpaccio bene accentuato, a quelli della coscia che formano una fossetta laterale sotto il fianco, a quelli del torace e del braccio disteso in alto. Ma soprattutto nel torso si accentuano i segni dello sforzo, pel quale trasparisce il costato sinistro e, ai muscoli sporgenti sotto le mammelle, si contrappongono le cavità delle fosse addominali.

Nulla di rigido, d'impacciato, di convenzionale nella modellatura e nel movimento; franchezza, libertà e verismo mirabile ci rivelano un artista tanto geniale, quanto sperimentato e sicuro di sè stesso. Ogni convenzione, ogni ingenuità dell'arcaismo è scomparsa e domina nella figura quel vivo e fresco sentimento di realtà che caratterizza la perfezione suprema dell'arte. Poichè più alla fattura, alla tecnica ed a una certa voluta trascuratezza, che alla influenza di un determinato stile, attribuirei certi lievi richiami all'arcaismo; la mano lunga ed appiattita, i capelli disposti come a parrucca con striature regolari al bulino e la coda eseguita a strie regolari e parallele.

In rapporto all'oggetto di cui il sileno fa parte, mirabile è la scelta dell'atteggiamento di questo per ciò che concerne la struttura dell'insieme.

L'asse principale della figura corrisponde all'altezza del triangolo isoscele, risultante dalla posizione del corpo col braccio alzato, e viene a trovarsi sul prolungamento dell'asta cottabica, in modo che il piattello sostenuto dal sileno è perfettamente centrato come i dischi sottostanti. E più mirabile ancora è la scelta del soggetto, per la quale esiste un'intima, logica e geniale rispondenza tra il concetto decorativo dell'oggetto e lo scopo cui questo doveva servire; non abbiamo l'ornamento per l'ornamento, bensì la decorazione artistica che chiarisce ed anima la funzione dell'oggetto. Sembra che talora nel giuoco del cottabo, il bersaglio fosse sorretto da uno schiavo; nel nostro caso tale ufficio lo compie il sostegno di bronzo, ma tuttavia a questo dà vita in certo modo il sileno. Seguace di Dioniso, egli amante del vino e de' conviti, partecipa al giuoco del cottabo e, quasi servo della gaia comitiva, mentre i commensali s'apprestano al lancio del liquido, con rara prova di equilibrio tiene in bilico il bersaglio, accrescendo l'instabilità di questo e l'interesse del giuoco.

Di un così bel prodotto artistico, quale è il cottabo di Vetulonia, non ci basta ammirare il pregio intrinseco; ci piace pur di sapere se sia lavoro indigeno oppure importato, se ne spetti il vanto all'arte etrusca o alla greca e, possibilmente, a quale ciclo artistico si possa ascrivere.

È la statuetta uno di quei *tyrrhena sigilla* che Orazio ricorda fra le curiosità pregevoli (*Epist.* II, 2, 180), una di quelle statuette, fuse col celebrato bronzo etrusco nelle

officine locali, statuette ornanti gli arredi domestici che costituivano uno dei più pregiati articoli di esportazione dell'Etruria ed erano apprezzati e ricercati persino nelle eleganti case ateniesi del secolo di Pericle? (1).

O non piuttosto il cottabo è uno di quei gioielli artistici che, insieme ai vasi dipinti, venivano proprio dalla Grecia per soddisfare il lusso e il buon gusto di qualche opulento signore d'Etruria? O fors'anche il piccolo capolavoro fu fatto da mano greca proprio nel paese dal quale il cottabo è originario, nella Sicilia (Athen. XV, 666. b), che pure ebbe tanti rapporti artistici e commerciali con l'Etruria?

Non conosciamo alcun esemplare di cottabo trovato in Grecia o in Sicilia (2); ne abbiamo invece molte figurazioni sui vasi greci dipinti e in queste si vede sempre la πλάστιγξ posta in cima all'asta, anzichè sorretta dalla figurina ornamentale; ma dai soli disegni dei vasi dipinti non possiamo argomentare in modo assoluto che il cottabo greco non avesse la figurina e che la presenza di questa accenni ad un'aggiunta caratteristica del cottabo etrusco.

Nessuno quindi oserebbe dire che il cottabo di Vetulonia è lavoro etrusco soltanto per il fatto che è sormontato da una statuetta, la quale sta appunto sugli altri esemplari di fattura specificamente etrusca e trovati in Etruria (Perugia, Montepulciano, Corchiano). E d'altra parte neppure sarebbe giusto ritenere assolutamente greco l'oggetto, solo per quei pregi di perfezione artistica che ho cercato di mettere in rilievo.

L'arte etrusca, specie nei bronzi figurati e nelle terrecotte, ha una forza e una bellezza sua propria. E questa, a chi la intenda, dice quanto sia ingiusto il criterio (il quale purtroppo si suole seguire quando si dubiti se un oggetto d'arte sia piuttosto greco od etrusco), il criterio di attribuire sempre ai Greci i prodotti più vicini a quella bellezza quasi ideale, che siamo portati a considerare come una prerogativa della loro arte. Non dunque il criterio assoluto della bellezza, ma un attento esame tecnico-stilistico, deve guidarci nel caso nostro, come nei casi simili, a rintracciare l'origine artistica del monumento.

Già abbiamo visto come nella struttura dell'oggetto si riveli il gusto tectonico greco, come i varî motivi della decorazione graffita, sebbene comuni nell'arte etrusca non meno che in quella greca e orientale, mostrino le più strette affinità di stile con i motivi simili di prodotti indubbiamente greci, ma ciò non basta; è soprattutto lo stile e la fattura della statuetta silenica che noi dobbiamo considerare in rapporto allo stile nel quale è trattato plasticamente il medesimo soggetto così nell'arte greca come nella etrusca.

(1) Cfr. presso Athenaeus, XV, 700, i versi del comico Ferecrate e, *ibid.* I, 28, quelli di Crizia in lode dei bronzi etruschi. Sui *tyrrhena sigilla* vedi Milani, *Guida*, I, p. 56 e seg.; 135 e segg., e Savignoni, *Mon. Ant.*, VII, c. 288, nota 4.

(2) L'Orsi giustamente ha finito col credere che non sia un cottabo, ma piuttosto un candelabro, il bell'oggetto di bronzo, sorretto e sormontato da figurine, che proviene da *Locri Epizephyrii* e che egli pubblica in *Notizie degli scavi*, 1913, suppl. p. 27 e segg., fig. 31.

L'arte etrusca nel ritrarre il sileno adotta le forme e lo stile proprio dell'arte ionica arcaica e le mantiene pure in epoca classica avanzata (1); così il sileno etrusco ha quasi sempre lo zoccolo equino, la testa caratterizzata da folta barba triangolare e da una specie di parrucca scendente dietro le spalle, dalla quale sporgono le grandi orecchie aguzze.

Fig. 14 — Tripode vulcente del museo etrusco gregoriano (*Fot. Alinari*),

Non ricorderò a questo proposito i sileni, sdraiati, in corsa o aggruppati, dei tripodi provenienti da Vulci (fig. 14), ma dal Savignoni creduti, con buoni argomenti, di arte ionico-orientale anzichè etrusca (2).

(1) Bulle, *Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen*, p. 10.

(2) *Museo etrusco Gregoriano*, tav. LVI, a. d. e *Mon. Ant.*, VII, c. 277 e segg., tav. IX.

Credo più opportuno di citare invece la statuetta in bronzo di sileno danzante che il Carapanos trovò a Dodona e donò al Museo nazionale di Atene (1), statuetta in cui per ragioni stilistiche e pel confronto con un bronzo chiusino (2), il Brunn credette vedere un oggetto importato dall'Etruria. Ma non insisto su questo esempio più che sull'altro, perchè di

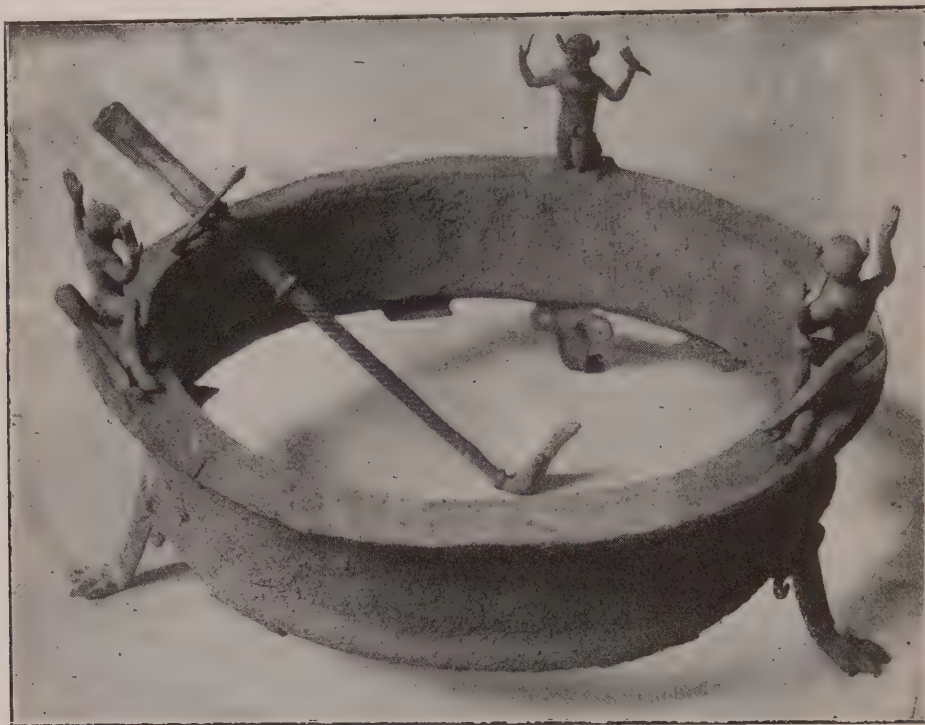



Fig. 15 — Braciere in bronzo da una tomba della Boncia presso Chiusi.

ambedue si può discutere l'origine etrusca ed ambedue appartengono a un'epoca più antica che quella del sileno di Vetulonia.

Giova meglio fermare l'attenzione sovra i sileni di un bellissimo braciere trovato in una tomba della Boncia nel chiusino (fig. 15) (3), ed ora conservato nel museo archeologico di Firenze. Fra la suppellettile concomitante del braciere, alcuni vasi greci dipinti del secolo V ci forniscono una data abbastanza sicura del deposito funebre, e altri bronzi ci confermano il carattere etrusco, già in sè evidente, del braciere.

(1) Carapanos, *Dodone et ses ruines*, tav. IX; Brunn, *Scavi della Certosa*, p. 5; Stais, *Marbres et bronzes du Mus. nat. d'Athènes*[2], p. 360, n. 22.

(2) Cfr. Micali, *Monumenti inediti*, tav. XVII, 3, p. 105 e seg.

(3) Milani, *Guida*, I, p. 232 e seg. Cfr. *Museo topogr. dell'Etruria*, p. 71, e *Notizie degli Scavi*, 1882, p. 51.

Fig 16 — Sileno del braciere della Boncia.

Fig. 17 — Sileno del braciere della Boncia.

I sileni della Boncia, di cui uno è inginocchiato (fig. 16), gli altri due stanno sdraiati sull'orlo del braciere quasi in atto di scaldarsi (figg. 17 e 18), pure appartenendo all'epoca della migliore fioritura artistica, presentano non solo il dettaglio arcaico dello zoccolo equino, ma proprio quella certa durezza nelle forme e nelle movenze, per la quale Quintiliano, con giusto acume, caratterizzava le statue etrusche anche dell'epoca migliore, segnalando in confronto i progressi della statuaria greca (1).

(1) *Instit. orator.*, XII, 10, 7: *duriora et tuscanicis proxima* (simulacra) *Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit.*

Persino in un'opera da alcuni giudicata del III secolo a. C., ma che meglio può riferirsi alla fine del sec. V, in quel capolavoro della toreutica etrusca influenzata dall'arte greca che è il candelabro di Cortona, i sileni accosciati, che suonano il doppio flauto o la siringa, man-

Fig. 18 Sileno del braciere della Boncia.

tengono i suddetti segni di arcaicità (1). Al contrario in Grecia, e specie in Attica, nell'epoca classica il sileno va prendendo sempre più aspetto umano e perde la caratteristica dello zoccolo equino.

Non esiterei dunque ad attribuire il sileno di Vetulonia al più bel periodo dell'arte greca, che ci offre tipi simili nel suo repertorio sia della plastica (2), sia della pittura vascolare (3).

Il Milani riteneva che, per arte e stile quel bronzetto potesse riferirsi al sec. IV a. C. (4). Io lo riterrei alquanto più antico, della fine del sec. V. Infatti, se si tornano a considerare le particolarità di stile e di movimento della nostra statuetta, il pensiero corre subito ad una celebre statua che rappresenta lo stesso essere, al Marsia di Mirone.

Già abbiamo cercato di mostrare quanto la fattura del bronzetto sia fine, precisa ed elegante e come lo stile, improntato a un sincero naturalismo, si riveli sobrio e robusto.

(1) Martha, *L'Art étrusque,* p. 531 e seg., fig. 368. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 666.

(2) Pei sileni nella plastica e toreutica greca del V secolo, oltre al Marsia di Mirone con le sue copie e adattamenti, cfr. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 51.

(3) Cfr. per es. il cratere della coll. Jatta a Ruvo, in *Mon. ined. dell'Istit.*, VIII, tav. LI, 1 = nostra fig. 10, *a*; cratere attico del museo di Bologna in Pellegrini, *Catal. dei vasi greci dip.*, p. 147 e seg., fig. 84; stamnos attico del mus. arch. di Firenze con Marsia, in Milani, *Guida,* I, p. 155; oinochoe del Museo di Berlino = nostra fig. 19.

(4) *Guida*, I, p. 41 e 221.

Le forme del corpo asciutte magre slanciate, dai contorni nettamente tagliati, rivelano la cura e l'abilità dell'artista, specialmente nelle gambe e nel torace, dai cui muscoli traspare tutto lo sforzo del movimento.

E il movimento ardito e violento, pel quale ogni membro ricerca l'equilibrio, è del tutto istantaneo, quasi sorpreso in un fugace attimo di transizione.

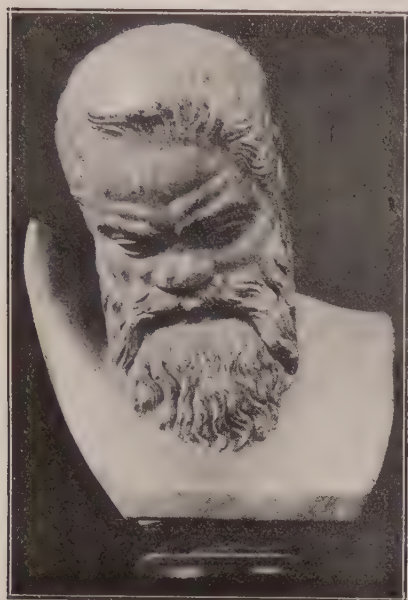



Fig. 19 — Testa del Marsia di Mirone (Museo Baracco).

Fig. 20 — Il Marsia di Mirone sopra un vaso dipinto (Museo Jatta).

Non sono queste le principali caratteristiche dell'arte mironiana, quale ce la descrivono gli antichi scrittori (1) e quale l'ammiriamo nei due capolavori rimastici: il Marsia e il discobolo?

Noi non sappiamo con quale fedeltà, specialmente nella testa, le repliche in marmo del Marsia riproducano l'originale, ma è certo che, così per la struttura del corpo, come per l'aspetto del volto barbuto, vi è una somiglianza notevole fra le repliche del Marsia (fig. 19) e la nostra statuetta. Inoltre in questa è ritratta quasi identica la genuina mossa delle braccia del Marsia (fig. 20) e, simile, sebbene invertita, quella delle gambe.

Per riguardo al movimento, quanto altro mai complesso, di tutto il corpo, il nostro sileno potrebbe definirsi con gli aggettivi che Quintiliano (2) usò pel discobolo; *distortus,*

(1) Vedi presso Overbeck, *Schriftquellen*, 499, 533-610. Per Mirone toreuta cfr. *ivi*, 593-597.

(2) *Instit. orat.*, II, 13, 8.

elaboratus; e invero la distorsione del busto ci fa così pensare al discobolo, che quasi ci sembra di vedere alcuni degli elementi di questo fusi nel tipo del Marsia a costituire la nuova geniale concezione del nostro sileno.

Sulle tracce di arcaismo che già notai nella statuetta (1) non insisterei troppo per riportare quest'opera proprio all'epoca di Mirone e neppure dalla fama che il grande scultore aveva altresì come toreuta e cesellatore vorrei lasciarmi lusingare a credere il bronzetto uscito dalla sua gloriosa officina.

Credo tuttavia che la statuetta di Vetulonia sia, se non la riproduzione, almeno un geniale adattamento di un'opera mironiana (2), fatto da valente artista greco in tempo e in luogo non lontano da quello, nel quale per la prima volta si ammirò l'originale, e cioè in Grecia stessa verso la fine del sec. V.

Così il sileno di Vetulonia sta all'arte mironiana, come il bronzetto di Populonia, rappresentante *Aiace suicida* (3) sta a quella dei frontoni di Egina; i due piccoli cimelii, simili nelle proporzioni e nella destinazione, pari in pregio artistico e provenienti dallo stesso centro di arte, ci attestano quali modelli di eleganza ellenica l'Attica del secolo di Pericle inviasse alla opulenta Etruria.

III.

TERRECOTTE FIGURATE DI UN'EDICOLA DELLA CITTÀ.

Nell'aprile del 1896, continuando a Vetulonia gli scavi della città cominciati fin dal 1893, il Falchi estese l'esplorazione agli edifizi del lato occidentale dell'antica strada lastricata, la quale, distaccandosi dalla decumana, sale a sud, sull'erto pendìo del Poggiarello Renzetti (Pianta, fig. 21) (4).

Nel tagliare l'alto ciglione del Poggiarello, dietro il vano A, e proprio nel punto B, si trovò uno strato di terrecotte figurate, giacenti sul terreno duro, in uno spazio di circa m. 2 × 1, in mezzo a grossi mattoni e frantumi di embrici e tegoli, sui quali, come sulle terrecotte figurate, erano evidenti i segni dell'incendio, riscontrato pure negli altri luoghi della città. Pare che, associate alle terrecotte, fossero alcune monete, in maggioranza sestanti vetuloniesi e assi romani.

(1) Vedi innanzi, p. 29.

(2) Per adattamenti del Marsia mironiano cfr. statuetta di Patrasso in Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 472, fig. 244, e rilievo di Mantinea, *ivi*, II, p. 259, fig. 128.

(3) Vedi Milani, in *Bollettino d'Arte*, II, 1908, p. 361 e segg., con tav.; *Notizie degli scavi*, 1908, p. 207 e segg., fig. 12; *Guida*, I, p. 44, 223.

(4) Falchi, in *Notizie degli scavi*, 1898, p. 96 e segg., figg. 9-11, con pianta a p. 82, fig. 1.

Per la ricerca delle terrecotte figurate lo scavo fu protratto fino al confine della proprietà acquistata dal Governo sul Poggiarello Renzetti, ma non se ne trovarono altre (1).

Siccome abbiamo detto in principio, queste terrecotte, che si conservano nel Museo Archeologico di Firenze, sono rimaste inedite fino ad oggi, poichè il Falchi si limitò a de-

Fig. 21 — Pianta degli scavi della città di Vetulonia.

scrivere la loro scoperta, senza fornirci neppure un elenco dei vari pezzi, e cercò di darne un'idea con tre disegni, non però sufficienti (testina muliebre con *stephane*, testa di Pane e giovinetto (rapito?) = figg. 9-11 delle *Notizie cit.*); il Milani le ricordò soltanto come « esibenti una Ninfa sorpresa alla fontana e spettanti ad una edicola cultuale del sec. IV a. C. », dandone una veduta d'assieme ben poco chiara (2); e infine il Deonna le citò in una nota del suo lavoro sulle antiche statue di terracotta, attribuendole a un fregio (3).

(1) Dalle circostanze del trovamento, che ho desunto dal giornale degli scavi, mi sembra di poter arguire che le terrecotte figurate non provengono da uno scarico, ma piuttosto dalla caduta *in situ* della decorazione di un qualche piccolo edificio. E poichè di tale decorazione mancano molte parti, credo che, per ritrovare queste e l'edificio cui la decorazione apparteneva, sarebbe utile di fare nuove ricerche sul poggiarello Renzetti, anche oltre il confine della proprietà governativa.

(2) *Guida,* I, p. 42 e 220; II, p. 15 e tav. LXXI, 2.

(3) *Les statues de terre cuite dans l'antiquité,* p. 158, nota.

Avendo ora ripreso in esame questi frammenti, assai numerosi, ma in gran parte piccoli e consunti, ho potuto ricomporne quattro a formare un'erma su altare (fig. 30), ed ho

Fig. 22 — Gruppo con due figure muliebri (t. c.).

riconnesso a un busto muliebre la bellissima testina adorna di *stephane* (fig. 23); di tutti quindi m'è parso utile dare il catalogo (1) con la descrizione e la figura dei pezzi più importanti.

(1) Per questo cito i numeri dell'inventario del museo arch. di Firenze, scritti sopra a ciascun frammento.

Gruppo con due figure muliebri (fig. 22).

Inv. 8993. — Gruppo frammentario costituito da una donna ritta la quale, tenendo disteso un manto, è in atto di coprire o scoprire una donna seminuda, inginocchiata e poggiata con la destra a un'anfora. Le due figure, di cui la prima sta dietro l'altra, e il vaso sono in alto rilievo con la parte posteriore spianata per aderire alla lastra fittile, che costituiva il fondo del rilievo stesso.

Questa lastra (spessa cm. 2-3) in basso si protende, formando uno zoccolo arrotondato, sul quale poggiano le figure del primo piano.

La figura ritta, mancante del capo, è vestita di un chitone senza maniche, cinto alla vita. Ma le braccia sono coperte da maniche separate, le quali alle ascelle e al polso hanno una rimboccatura che fa pensare a braccialetti; se non che vi si veggono piegature proprie della stoffa che distinguono tale rimboccatura dai braccialetti a cerchio liscio della figura inginocchiata.

Questa, che graziosamente abbandona sulle ginocchia il suo bel corpo giovanile, manca della testa; i capelli scendono in riccioli sulle spalle (si vede un ricciolo avanti, l'altro dietro l'omero d.). Il corpo è nudo fin sopra le ginocchia e queste sono coperte da un manto o *hymation*. Al collo una specie di *torques;* sopra il polso, un braccialetto.

La destra poggia sull'anfora, la sinistra pare che scendesse obliqua (traccia sul manto tenuto dalla figura ritta).

In ambedue le figure la testa era assicurata per mezzo di un pernio, di cui si vede il foro attraverso il busto.

Delle figure stesse sono modellate solo le parti che si vedono; le altre (dalle ginocchia in giù) sono omesse, rimanendo come nascoste nel fondo; e così pure l'anfora è modellata solo per tre quarti, non vedendosi la parte posteriore e il piede. L'anfora, su cui appariscono le attaccature delle anse al labbro e all'omero, è di tipo ellenistico con labbro e collarino sull'omero, ornati di ovoli. La lastra fittile ha tre fori pei chiodi che l'assicuravano a un piano verticale di legno e, presso il margine destro, si conserva un chiodo di ferro, infilato obliquamente, lungo circa cm. 10.

Alt. tot. mass. del frammento cm. 40; largh. tot. mass. cm. 30.

Busto muliebre nudo (fig. 23).

8998 — Busto muliebre, mancante delle braccia. Si presenta quasi frontalmente, un poco rivolto verso destra. L'altezza mass. è di circa cm. 9. Completamente nudo, reca un *torques* al collo, di cui si conserva solo una parte a d.

8982 — Sul busto, pur mancando la perfetta commessura, ben si adatta una bellissima testina di giovane donna (tav. III, *a*). Questa si presenta proprio di faccia, ma è leg-

germente inclinata verso la spalla destra. Al pari del busto è lavorata quasi a tutto tondo. Le orecchie sono coperte dai capelli spartiti nel mezzo e ondulanti; il capo da una *ste-*

Fig. 23 — Busto muliebre nudo (t. c).

phane e, pare, anche da un velo ricadente dietro la nuca. Un foro che attraversa la testina e si ritrova al sommo del busto, ci conferma l'appartenenza dell'una all'altro, essendo servito per il pernio che assicurava la testina stessa al tronco.

Altezza, dal mento al sommo della *stephane*, cm. 6.

GRUPPO CON FIGURA VIRILE CLAMIDATA ED ALTRA GIOVANILE NUDA (fig. 24).

8992 — Gruppo frammentario, costituito da una figura virile che si presenta quasi di fronte e da una figura giovanile di profilo, la quale sembra trattenuta dall'altra. Della

Fig. 24 — Figura virile clamidata e altra giovanile nuda (t. c.).

prima figura mancano la testa e le braccia; l'estremità della gamba sinistra col piede doveva trovarsi sulla lastra contigua a destra. Dell'altra figura mancano il torace con la testa, le braccia e le gambe dal ginocchio in giù.

L'uomo è vestito di corto chitone cinto alla vita e d'un mantello che copre il petto, lasciando nudo il collo e scende a grandi pieghe dietro il braccio sinistro. La sua gamba destra ripiegata, poggia col ginocchio sopra un rialzo, mentre la sinistra è puntata obliquamente al suolo. Il braccio destro sembra fosse alzato, il sinistro piegato invece all'ingiù, forse per trattenere l'altro personaggio. Di questo non si vede il sesso; il suo bel corpo giovanile è tutto nudo, fuorchè la gamba destra, coperta da un lembo di *hymation* (1). Mentre avanza rapidamente verso il personaggio clamidato, sembra trattenuto da questo, forse pei capelli, con gesto violento che fa ripiegare il suo busto all'indietro.

Fig. 25 — Figura virile in chitonisco (t. c.).

La lastra conserva parte dell'orlo destro, spesso mm. 22, e quattro fori per attacco.

Altezza mass. totale cm. 25; larghezza mass. totale cm. 22; dalla base del collo all'inguine della figura virile cm. 12; dall'inguine al ginocchio cm. 9 circa. Dall'inguine al ginocchio della figura giovanile cm. 7. Nessuna traccia di colore.

FIGURA VIRILE IN CHITONISCO (fig. 25).

8986 — Frammento di figura virile in alto rilievo, vestita di corto chitone cinto forse alla vita e in atto di mossa impetuosa. Si conserva soltanto dalla cintola in giù e manca il piede destro; la gamba sinistra, al disotto del ginocchio, va a perdersi nel fondo del rilievo e, sul davanti, doveva esser nascosta da altra figura.

Altezza mass. cm. 21; larghezza mass. cm. 19.

(1) Motivo frequente, oltrechè nell'arte greca, anche nelle terrecotte etrusche; cfr. per es. l'Apollo del frontone di Luni, in Milani, *Museo ital. di ant cl.*, I, p. 97, e *Monumenti scelti del Mus. arch. di Firenze*, I, tav. VI-*a*.

Giovinetto nudo (fig. 26).

8985 — Figura frammentaria di giovinetto in alto rilievo, mancante della testa, della mano e del piede destro, della gamba sinistra. È completamente nudo; sembra che corra per fuggire o stia per cadere, ma sia trattenuto da un personaggio adulto, di cui apparisce una mano sotto l'ascella destra del giovinetto.

Fig. 26 — Giovinetto nudo (t. c.).

Altezza mass. cm. 16, larghezza cm. 10; dall'inguine al ginocchio cm. 5.

8984 — Testina a tutto tondo di giovinetto piangente, con la capigliatura scomposta e con un solco sul cranio che sembra una ferita. Per le dimensioni potrebbe adattarsi alla figura precedente (fig. 27).

Altezza cm. 5 circa.

Varie parti di figure umane.

9001 — Mano sinistra (virile?) con pugno chiuso che stringe, pare, l'impugnatura quadrangolare d'una spada. Braccialetto al polso (fig. 28, *d*).

Lunghezza totale cm. 5.

8987 — Gamba sinistra (virile?) in altissimo rilievo, dall'anca alla noce del piede.

Lunghezza cm. 18.

Fig. 27 — Testina di fanciullo (t. c.).

8997 — Gamba destra, forse della medesima figura, conservata solo dal ginocchio al malleolo; lunghezza cm. 9. Le proporzioni di ambedue sono quelle della figura virile in chitonisco sopradescritta (n. 8992).

8999 — Gamba destra in alto rilievo, senza piede; pare di fanciullo, date le piccolissime proporzioni rispetto alle altre figure. Lunghezza totale cm. 5 $^1/_2$.

Altri quattro piccoli frammenti di gambe, di cui uno panneggiato.

9003 — Frammento in rilievo di chitone cinto alla vita (cm. 6 × 5 $^1/_2$) e omero destro panneggiato (cm. 5 × 4).

Altri cinque frammenti in alto rilievo di seni muliebri; uno nudo, due cinti alla vita e tutti panneggiati.

Tre frammenti di braccia in alto rilievo, di cui uno notevole per il sistema di giuntura col rimanente pezzo di braccio, a taglio angolare (fig. 28, *b*, *c*).

Fig. 28 (*a*, *b*, *c*. *d*) — Frammenti vari (t. c.).

PARTI DI PANNEGGIAMENTO DI FIGURE.

8994 — Frammento in alto rilievo di figura (muliebre?) vestita di chitone talare, incedente con rapida mossa verso sinistra. Si conserva la gamba destra portata in avanti (manca il piede), con mossa che ricorda quella del pedagogo dei Niobidi sul frontone di Luni (1). Sopra la gamba, alla base del busto, la superficie della terracotta è del tutto corrosa (fig. 29).

Altezza mass. cm. 21; larghezza mass. cm. 10 circa.

Venticinque frammenti di bassorilievi (senza tracce della lastra del fondo cui aderivano) con resti di panneggiamenti diversi. Il pezzo più grande, con pieghe di manto che cade giù verticalmente, misura cm. 11 $^1/_2 \times 7$.

(1) Milani, *Museo ital. di ant. class.*, I, p. 103, tav. V.

Erma su altare (fig. 30).

8990 — Angolo di altare quadrangolare che vien fuori dal fondo del rilievo (1), col piano superiore inclinato in modo che ben si scorgono la base dell'erma sovrapposta e le offerte votive depositate ai piedi della medesima (fig. 31).

Fig. 29 — Gamba panneggiata (t. c.).

L'altare ha il plinto e il piano superiore alquanto sporgenti e ogni angolo adorno di un festone, costituito da benda largamente avvolta intorno a un serto di foglie. Sull'altare si conserva un grappolo d'uva e l'impronta lasciata da un altro sull'argilla. I due grappoli coprivano in parte il plinto dell'erma. Dietro a quello conservato è un foro per il chiodo di attacco.

Altezza dell'ara cm. 10 circa e sua sporgenza dal fondo cm. 8.

9004 e 9000 — All'altare va unita (sebbene non commetta) un'erma fallica a base piramidata e fusto quadrangolare (2), alta circa cm. 24 fino al sommo del braccio destro (il sinistro manca), e larga cm. 3 $^1/_2$. Dall'omero destro scende a bandoliera un serto simile a quelli dell'altare, ma privo della benda avvolta. Invece una benda dagli orli ricamati era infilata al fallo (se ne vedono pure le tracce sul pube) e scendeva fin sul plinto, terminando con una specie di frangia, La verga, lavorata a parte, s'innestava in un foro che forse serviva pure per un chiodo d'attacco.

All'altezza della clavicola dell'erma, a destra del serto, si vedono due piccole prominenze, che potrebbero essere due punte dell'ispida barba del dio, cui l'erma era consacrata.

(1) Per l'altare di sbieco cfr. Brunn, *Urne etrusche*, I, tav. XLIII, 17; LXII, 29; LXXXII, 14, 15.

(2) Erme su altare con offerte, sono frequenti nell'arte greca; v. Gerhard, *Abbild. zu den gesam. ak. Abhand.*, tav. LXV, 1; LXVI, 2; Robert, *Sarkophagrel.*. II, tav. LV-LVII. Per un riscontro nell'arte etrusca, v. Körte, *Urne etrusche*, II, 1, tav. XXVIII, 3.

8983 — Anche per questo particolare, attribuisco all'erma una testa di Pane (1), alta dal mento al sommo del capo circa cm. 7, la quale per le proporzioni si adatta all'erma e, per essere spianata posteriormente, doveva essere incollata frontalmente al fondo del rilievo al pari dell'erma stessa (tav. III, *b*).

Fig. 30 — Erma su altare (t. c.).

Il dio, dai lineamenti assai pronunciati, con robusto naso ricurvo, occhi grandi, tondi, sporgenti, sopracciglia rigonfie e labbra tumide, con baffi spioventi e folta barba, ha intorno alla fronte un serto che nasconde l'attacco delle corna caprine. Fra il serto e il corno destro si conservano tracce di color rosso.

NAVE NEL MARE ONDOSO (fig. 32).

8991 — Frammento con altorilievo, rotto a destra e in alto. In basso conserva il suo zoccolo arrotondato che, a sinistra, mostra la superficie di commessura tagliata obliquamente. Il rilievo rappresenta onde marine stilizzate, sulle quali si scorge il profilo della poppa di una nave con timone. A destra è un foro per attacco.

Lunghezza mass. cm. 28; alt. cm. 23.

9002 — Frammento di alto rilievo che pare rappresenti parte della poppa (?) di una nave con grossa corda a treccia, la quale passa sotto lo scafo (2).

Lunghezza cm. 11.

Forse questo frammento faceva parte col precedente di un unico insieme, al quale riferirei pure tre frammentini con onde marine.

FONTANA (fig. 33).

8995 — Frammento di lastra con margine antico a sinistra e due fori per attacco. Vi si vede in rilievo

(1) Cfr. una figura simile ad altorilievo nel mascheroncino di br. edito dal Furtwängler, in *Kleine Schriften*, I, p. 180 e seg., tav. 2, 2.

(2) Nell'arte greca, un bel riscontro pel tipo della nave con timone e corda sotto lo scafo, ci è offerto dalla poppa scolpita in rilievo sulla roccia alla base dell'acropoli di Lindos. Cfr. Kinch, *Exploration arch. de Rhodes*, 1907, fasc. I, 52, 53; per la nave nell'arte etrusca, v. Brunn, *Urne etrusche*, I, tav. XXIII, 14.

una parete rocciosa con bocca di fontana a testa leonina (1) e un getto d'acqua che cade in una vaschetta concava, di cui si scorge il profilo.

Altezza mass. cm. 23, larghezza cm. 19; testa leonina cm. 4 × 5 1/2.

Fig. 31 — Altare adorno di serti (t. c.).

ALTRI FRAMMENTI VARI.

8998 — Frammento di base triangolare con angolo smussato, sulla quale si scorge il piede circolare di un vaso con ovoli sul cerchlo donde aveva origine il corpo del vaso (figura 28 *a*).

Lunghezza del lato maggiore della base cm. 10.

— Frammento di protuberanza globulare che aderiva al fondo in basso.

Diametro cm. 5 1/2.

PEZZI DI LASTRE DEL FONDO.

9003 — Due frammenti di lastre del fondo (cm. 11 × 10 e 10 × 7 1/2), spesse mm. 23, sulle quali sono traccie di bassorilievi non identificabili, eseguiti a stecco.

(1) Cfr. la fontana sulla cista Ficoroni, in Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, I, tav. 90, 3. Cfr. pure urna di Chiusi in Körte, *Urne etrusche*, II, tav. LXIV, 6.

Sopra un altro frammento (cm. 14 × 8 $^1/_2$), appartenente all'angolo destro inferiore di una lastra spessa cm. 2 $^1/_2$, si vedono le tracce di una corona e, in rilievo, i nastri ondeggianti della medesima. In alto a sinistra è un foro per attacco.

Quattro frammenti di lastre, spesse cm. 2 $^1/_2$–3 con tracce di rilievi e orlo inferiore spianato. Due di essi conservano ciascuno un foro per attacco. Altri dieci frammenti, pure

Fig. 32 — Nave nel mare ondoso (t. c.).

appartenenti a lastre del fondo, hanno tracce di bassorilievi non identificabili; uno di essi presenta tracce d'un foro per attacco e di color rosso in una steccatura.

Diciannove piccoli frammenti non riferibili alle lastre del fondo, con tracce di rilievi incerte così, che non si possono identificare.

*
* *

MATERIALE. — Le terrecotte sopradescritte sono d'impasto piuttosto fine, contenente pochi grani scuri e altri giallo-lucenti come oro. La cottura regolare ha dato loro un colore giallognolo uniforme, il quale in alcuni punti si è cambiato in grigio scuro a causa dell'incendio che arse l'edificio cui le terrecotte appartenevano.

La superficie figurata non è rivestita di alcuno strato di argilla più fina, come talora si osserva nei rilievi fittili, e neppure è molto levigata, ma si deve immaginare tutta di-

pinta a varii colori, sebbene oggi non resti che qualche lieve traccia di color rosso scuro e forse in alcuni punti di giallo.

TECNICA. — I rilievi figurati sono distribuiti su varie lastre fittili, spesse mm. 2-3 (di dimensioni non precisabili perchè non ne resta nessuna intiera), fornite alla base di uno zoccolo arrotondato, e, nei punti meno visibili delle figure, traversate da fori nei quali si

Fig. 33 — Fontana (t. c.).

conficcavano lunghi chiodi di ferro, necessari per tenere le lastre assicurate ad un piano verticale di legno.

Per le giunture verticali le lastre hanno il taglio talvolta normale alla superficie, tal'altra obliquo, in modo che una lastra si sovrapponeva un poco all'altra. Non ogni rappresentazione, o anche figura umana, si trova tutta sopra una lastra; di qualche figura una parte del corpo è sopra una lastra e la rimanente su quella contigua, e l'innesto delle parti (d'un braccio o di una gamba p. e.) è fatto con taglio obliquo (fig. 32) od anche angolare, siccome vedesi nella fig. 28.

Le figure, tutte plasmate liberamente a mano, a un quarto circa del vero, furono incollate alle lastre, che ne costituiscono il fondo, quando l'argilla era ancora fresca e soltanto dopo, credo, rifinite con lo stecco, i cui segni restano visibili, specie nei panneggiamenti.

L'abile artista le dispose su due piani; quelle del primo piano lavorate ad altissimo rilievo, nel corpo, e a tutto tondo nelle teste (figg. 22-24); quelle del secondo piano a rilievo che va diventando sempre più pronunciato dal basso verso l'alto. Le teste, completamente isolate o appena aderenti al fondo, erano assicurate alla figura per mezzo di perni penetranti nel busto.

Delle figure, concepite con arditissimi scorci, sono modellate solo le parti visibili e spesso anche dei personaggi alcune parti quasi si perdono nel fondo, accrescendo la vivacità della rappresentazione.

La massima sporgenza del rilievo si può calcolare a circa 10 cm.

STILE. — Specialmente la distribuzione delle figure su due piani, la varietà e combinazione dei loro movimenti, e l'arditezza degli scorci dà alla rappresentazione un aspetto pittorico, tale da farla sembrare un quadro fittile al pari della strage dei Niobidi sul frontone del tempio di Luni del sec. II (1), della morte di Anfiarao sul frontone settentrionale del tempio di Talamone (2) e del saccheggio di Delfi da parte dei Galli sul fregio del tempio di Sassoferrato (3).

Ma per di più, nei rilievi di Vetulonia, la vivacità della scena è accresciuta dalla naturalezza del paesaggio, che ci ricorda quella di alcuni rilievi ellenistici, veri quadretti di genere dell'arte alessandrina; qua è l'ara adorna di serti, con le offerte votive innanzi all'erma di Pane, là una nave nel mare ondoso, altrove una fonte col suo vivo getto d'acqua sgorgante dalla roccia attraverso una testa leonina. E, come questi soggetti, così pure ogni figura è trattata con tocchi rapidi e sicuri, da mano maestra, la quale solo in qualche figura derivata con special cura dal miglior repertorio ellenico (p. es. nei busti e nella testina muliebre) si è indugiata nella rifinitura, ma del resto ha secondato l'impulso del suo genio creativo.

Così la modellatura dei nudi è rimasta quasi sempre spigliata a un tempo e vera, sia nella delicatezza dei corpi muliebri e giovanili, sia nella muscolosità vigorosa degli adulti; e vero altresì è il panneggio, nel quale pochi colpi di stecco sono talora bastati a imprimere il movimento della mossa violenta (es. in figg. 25 e 29).

Ed è nel movimento uno dei maggiori pregi di queste terrecotte; nel movimento non sforzato, ma spontaneamente giusto, sia che il bel corpo muliebre s'indugi quasi in un

(1) Milani, *Museo ital. di ant. cl.*, I, p. 99 e segg.; *Museo top. dell'Etruria*, p. 77.

(2) Milani, *Museo top. dell'Etruria*, p. 96 e seg.; *Guida*, I, p. 258; II, tav. CIV.

(3) Brizio, *Notizie degli scavi*, 1897, p. 296 e segg., figg. 12-17, e 1903, p. 177, figg. 1-6; *Guida del Museo civico di Bologna*, p. 76 (sala VIII).

atteggiamento di molle abbandono, sia che il corpo del giovinetto s'arresti all'improvviso, reclinandosi all'indietro contro la maschia possa dell'avversario. E forse una scena violenta si svolgeva davanti alla calma imperturbata della rigida erma del sonnecchiante iddio.

Quanto ai tipi delle figure, apparisce subito per alcuni di esse l'ispirazione dai migliori modelli greci del IV secolo, ispirazione attinta forse non direttamente dalle grandi opere statuarie della scuola di Scopa e di Prassitele, ma piuttosto dalle bellissime figure in terracotta (del genere di Tanagra) che, nel sec. IV, riproducevano i tipi suddetti con raffinata eleganza.

Nella graziosa testina muliebre del tipo di Afrodite, dolcemente reclinata a destra, ornata di *stephane*, coi capelli spartiti sulla fronte e scendenti sulle orecchie in due masse ondulate, con la fronte alta e diritta, gli occhi leggermente alzati con la palpebra inferiore appena accennata e la bocca socchiusa, si ritrova infatti, per quanto illanguidita, una reminiscenza prassitelica (1). La figura muliebre dal corpo nudo, abbandonato sulle ginocchia coperte dal manto, è pure un tipo noto fra le terrecotte greche del IV sec. e volentieri imitato dagli artisti etruschi (2).

D'altra parte, nel gruppo della fig. 24, il corpo del giovinetto nudo, ripiegato all'indietro, ha qualcosa che ricorda la Menade di Dresda dal Treu attribuita a Scopa (3) ma meglio riferibile all'arte ellenistica del sec. III a. C. (4). Ma, accanto a questi ricordi di arte ellenica, abbiamo delle concezioni tutte proprie dell'arte etrusca, qual'è la testa dell'erma che, nel suo crudo naturalismo, ci riporta più che al tipo di Pane, al tipo di Charun o di Tuchulcha e degli altri demoni frequenti sulle urne e sui vasi etruschi. Anche alcuni dettagli, come la forma e disposizione dell'altare, e il chitone con maniche separate della figura muliebre ritta (fig. 22), mi sembrano del tutto proprii dell'arte etrusca, sicchè non dubito che, come quasi tutte le terrecotte trovate in Etruria, anche queste di Vetulonia siano un prodotto dell'arte indigena, la quale, pur sempre ispirandosi a modelli greci, seppe dare un carattere e una forza tutta propria a questo ramo della sua produzione artistico-industriale, nel quale raggiunse un alto grado di perfezione.

COLLOCAZIONE ORIGINARIA DELLE LASTRE FIGURATE. — Lo stato di conservazione delle lastre figurate è tale, che neppure si può determinare con sicurezza il posto che occupavano nella decorazione dell'edificio dal quale provengono. Ma, sebbene mi sembri

(1) Cfr. la testa muliebre di Faleri, in *Notizie degli scavi*, 1887, p. 138, *a*; 1888, p. 418, 1; Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 121 e segg.

(2) Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 126, 4, 5 (Atene); 128, 4 (Tanagra); 131, 7 (Taranto); 202, 5 (Corinto). Per la produzione etrusca, cfr. la Medusa di un'antefissa di Bolsena e l'Arianna sul *pinax* di un'edicola vulcente, in Milani, *Mus. top. dell'Etruria*, p. 51 e 110. V. inoltre l'Arianna dormente del frontone di Sassoferrato, in *Notizie degli scavi*, 1897, p. 286-7, fig. 1-2, ed Elena rapita, sopra un'urna di Volterra, in Brunn, *Urne etrusche*, I, tav. XVII, 1.

(3) Treu, *Mélanges Perrot*, p. 317 e segg.

(4) Löwy, in *Ausonia*, II, p. 85; Giglioli, *ivi*, VIII, p. 194 e segg.

troppo assoluta l'affermazione del Deonna, ch'esse formavano senza dubbio un fregio (1), tuttavia trovo argomenti per attribuirle proprio a un fregio piuttosto che ad un frontone.

Tra i frammenti conservati non si trova alcuna traccia di figure inginocchiate, sedute o sdraiate, nè di elementi decorativi che si prestino a riempire le parti angolari del timpano. Inoltre lo zoccolo continuo, che corre alla base di ogni lastra, mi pare più adatto per un fregio; e infine le dimensioni delle figure e la minutezza di alcuni loro tratti ci obbligano a immaginarle situate a non grande altezza.

Certo esse appartenevano a un'edicola di assai modeste proporzioni, quale è ad esempio l'edicola di Vulci, di cui vedesi il frontone ricostruito nel museo archeologico di Firenze (2). Questa edicola, larga in facciata non più di m. 3, secondo la ricostruzione del Milani, basata sul confronto di un'urna fittile a tempietto della Cecina (3), aveva la testata della trave maestra del *columen* adorna di un *pinax* fittile con figure in rilievo a un terzo del vero (4), e cioè un poco più grandi che le figure delle terrecotte di Vetulonia. Sempre secondo la ricostruzione, il *pinax*, situato nell'alto del timpano, verrebbe a trovarsi a un'altezza di circa m. 3,50; quindi le terrecotte di Vetulonia, di dimensioni minori, dovevano stare anche più in basso. Ma vi è un particolare che può indicarcene, se non erro, l'altezza quasi precisa, ed è lo scorcio col quale si presenta l'altare. Al piano superiore di questo, l'artista – per lasciar vedere le offerte depostevi – ha dato una inclinazione tale, che bisogna collocare l'altare a poco più di due metri di altezza per averlo nel suo giusto punto di vista. Collocando l'altare più in basso, l'inclinazione non sarebbe necessaria perchè le offerte si vedrebbero anche senza di essa; collocandolo più in alto, l'inclinazione stessa non raggiungerebbe più lo scopo, perchè le offerte non si vedrebbero.

Se dunque le terrecotte di Vetulonia erano ad un'altezza di poco più di m. 2, non potevano adornare il timpano di un'edicola, per quanto piccola, ma soltanto il fregio.

SOGGETTO. — Molto difficile, direi quasi impossibile, mi sembra il riavvicinare queste *disjecta membra* in modo da rintracciare il soggetto in esse raffigurato. Che il gruppo con due figure muliebri (fig. 22) rappresenti, come disse il Milani (5), « una ninfa sorpresa alla fontana », mi pare assai dubbio, perchè nulla prova che la fontana debba riconnettersi col gruppo suddetto. E poichè non solo ci manca qualsiasi dato di fatto per avvicinare un pezzo all'altro, ma probabilmente sono molti i pezzi perduti, è lecito appena arrischiare qualche congettura.

Se s'immagina che il fregio corresse sui quattro lati dell'edicola, allora si potrebbe anche pensare a più scene distinte o successive, ma se si trattasse di un fregio limitato alla parte anteriore dell'edificio, allora bisognerebbe ammettere un'unica rappresentazione, sia

(1) Vedi innanzi, p. 37, nota 3.
(2) Milani, *Guida*, I, p. 265; II, tav. CVIII.
(3) Milani, *Guida*, II, tav. LXXVII, 1.
(4) Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Römer*[2], p. 80 e segg., fig. 90.
(5) *Guida*, I, p. 42 e 220.

pure comprensiva e senza determinazione di un preciso momento, siccome non di rado si verifica nell'arte antica. In un altro tempio etrusco, in quello di Sassoferrato, del quale si è recuperata buona parte della decorazione fittile, – il fregio, per quanto sappiamo, rappresentava appunto un solo soggetto: la cacciata dei Galli da Delfi.

Le terrecotte di Vetulonia, nel loro assieme, ci farebbero pensare a una scena di sorpresa e di ratto fra donne e fanciulli, che stavano ad una fonte e presso un altare, da parte di predoni sbarcati dalla loro nave; forse a un episodio della saga troiana, quale lo sbarco dei compagni di Ulisse nel paese dei Ciconi (*Odissea*, IX, 39-42). Ma questa non è che una vaga supposizione, poichè una scena simile non si ritrova, ch'io sappia, su altri monumenti etruschi, e neppure sulle urne, le quali ci conservano il più vasto repertorio di soggetti mitologici ed eroici desunti dall'*epos* greco.

Siccome ho già avuto occasione di notare, si ritrovano sulle urne etrusche soltanto singole figure (l'altare con l'erma, la nave, la figura muliebre seminuda) trattate in maniera simile a quella delle terrecotte vetuloniesi e, fino a un certo punto, il gruppo della fig. 24 ricorda Telefo minacciante Oreste giovinetto (1) o Achille che uccide Troilo (2) di certe urne, ma riscontri simili non bastano per determinare il soggetto del fregio vetuloniese.

DATA. — Il Milani l'attribuiva al sec. IV (*Guida*, I, p. 220), con tendenza al III a. C. (*Ivi*, II, p. 15), e veramente io penserei piuttosto alla metà che al principio di questo secolo, non certo al IV. Sebbene l'ispirazione da qualche tipo greco dell'epoca prassitelica sia ammissibile, tuttavia lo stile e certi dettagli delle terrecotte di Vetulonia non ci permettono di risalire fino al sec. IV. A proposito dei *torques*, che le figure muliebri recano al collo, il Milani stesso osservava (3) che questo ornamento gallico venne in moda in Etruria dopo il 283 a. C.

Anche il costume delle lunghe maniche separate si trova nella figura del frontone di Talamone, e su alcune urne non anteriori al sec. III (4). Infine i due vasi che appariscono sul fregio di Vetulonia, per la forma e per la decorazione ad ovoli sul labbro, alla base del collo e del corpo, riproducono appunto tipi ben noti fra le ceramiche volsiniesi a rilievo del sec. III-II a. C. (5).

D'altra parte lo stile delle terrecotte di Vetulonia ci riporta appunto alla migliore epoca etrusco-romana, alla quale appartengono le terrecotte di Falerii e di Luni.

(1) Brunn, *Urne etrusche*, I, tav. XXIX, 9.

(2) *Ivi*, tav. LXI, 27, dove la mossa delle gambe del guerriero, che poggia il ginocchio destro sull'altare, è identica a quella della figura virile del nostro gruppo 8992.

(3) *Museo ital. di ant. clas.*, I, p. 96, n. 1.

(4) Cfr. ad es. la Furia innanzi al carro di Anfiarao nel frontone di Talamone, quella dell'urna volterrana edita in Brunn, *Urne etrusche*, I, p. 10, tav. VII, 14 e quelle della maggiore urna dell'ipogeo dei Volumni, in Körte, *Das Volumniergrab*, p. 18, tav. VI.

(5) Milani, *Guida*, I, p. 156 e 240.

Sia nel trattamento dei nudi, sia nei panneggi, sia nel movimento, le figure del nostro fregio riproducono in piccolo il nobile stile dei frontoni di Luni e, per la molle idealità e il *pathos* delle teste, ricordano altresì le belle figure di Falerii, databili con sufficiente sicurezza alla prima metà del sec. III e certo a prima del 241 a. C., data della distruzione di quella città.

Cosicchè io riterrei presso a poco contemporanee le terrecotte di Falerii e di Vetulonia e quelle del più antico tempio di Luni (prima metà del sec. III a. C.); poco posteriori quelle del secondo tempio di Luni (fine del sec. III – principio del II), e ancora un poco più recenti quelle di Talamone e di Sassoferrato (sec. II a. C.).

Firenze, novembre 1915.

LUIGI PERNIER.

GRVPPI DI BACCO CON VN SATIRO

(TAV. IV)

L'ebbrezza di Dioniso, motivo caro all'arte greca nei suoi varî momenti e nelle situazioni più diverse e più complesse, fornisce materia nella seconda metà del IV secolo a. C. a rappresentazioni statuarie che presentano di fronte a quelle che le seguono e che forse ne derivano, una particolare importanza. Intendo parlare dei gruppi ben noti che ci mostrano Dioniso stante sulle gambe malferme, il braccio destro appoggiato sul capo, del tipo del cosidetto Apollo Liceo, sostenuto e guidato da un giovane satiro; tra i quali, e per i suoi caratteri stilistici e per il suo stato di conservazione, è degno di particolare nota e studio quello donato alla repubblica nel 1586 con tutta la collezione del patriarca Giovanni Grimani, ora nel Museo Archeologico di Venezia (Tav. IV).

A proposito di esso così si esprime il Camaldolese Germanico de Vecchi nella Storia del Friuli, codice cartaceo del secolo XVII, foglio 122, conservato nella Biblioteca di S. Antonio di Padova: « In una sala poi, ove ha principio un nobile appartamento del Palazzo (Grimani), si vede una reverendissima antichità... alla quale si dice da' periti dell'arte che niuna si può appareggiare... Queste sono due figure ignude di un istesso pezzo di marmo; una è Bacco in piedi bellissimo maggior del naturale assai; l'altra è un Fauno grande dal naturale. Il Bacco tiene il braccio destro sopra la testa, et col braccio sinistro tenendolo sulle spalle del Fauno pare che lo abbracci, et il Fauno alza il viso quasi che parli col Bacco. Questa venne portata con grandissima spesa e tratta di Grecia delle ruine d'Atene ».

È esagerata l'ammirazione del buon frate Camaldolese, nè si tratta di un originale (1), ma certo questo gruppo presenta un carattere di unità che manca ad altri consimili e merita, forse più degli altri, un attento esame stilistico.

(1) Pellegrini, *Guida del Museo Archeologico di Venezia,* p. 56, 57, osserva che la notizia della provenienza da Atene è possibile, non è però assolutamente accertata, anche per il fatto che il marmo in cui il gruppo è lavorato non è il pentelico, ma il solito marmo a grana sottilissima cristallina, a tinta gialletta che molto gli assomiglia, e crede il gruppo copia dell'età imperiale romana da un originale in bronzo. La figura di Dioniso è alta m. 2,03, quella del satiro m. 1,68. V. Pellegrini, op. cit. p. 54 sgg. tav. XIX. Zanetti, *Ant. st. gr. e rom.,* II, 26. Clarac, *Mus. de sculpt.,* tav. 694 n. 1635. Reinach, *Rep.,* I, p. 388, 6. Valentinelli, *Marmi scolpiti del Museo Arch. della Marciana di Venezia,* tav. XIII, p. 56 e 57. Brunn Bruckmann, *Denk.* Testo alla tav. 620, fig. 4.

Prassitelico indubbiamente è lo schema della figura di Dioniso, che risale al noto tipo del cosidetto Apollo Liceo, e poco monta per l'indagine stilistica, se in origine questo atteggiamento fosse proprio del dio del vino che si abbandona vinto dall'ebbrezza, come vorrebbe il Thraemer (1), o di Apollo rappresentato nel momento della creazione poetica. Ma nella testa (Fig. 1), parlano dell'arte di Scopa, sotto la ricca acconciatura cinta di edera

Fig. 1.

e di tenia, gli occhi incassati nelle orbite piene d'ombra tra l'osso frontale sviluppato, gli zigomi sporgenti e l'angolo interno del naso, le narici non carnose, ma esili e fortemente rilevate nei contorni, il labbro inferiore dagli angoli rialzati in una piega che ha qualcosa di amaro sul mento segnato da una profonda depressione. Nel modellato del volto, non ovale ma di sagoma tondeggiante, è un rapido passaggio dalla sporgenza degli zigomi sotto l'occhio alla linea quasi retta delle guance.

(1) In Roscher, *Lex. der griech. und röm. Myth.*, I, 1142.

Nella figura del satiro la posizione del corpo invertita è però simile a quella del satiro che versa da bere, ma se in questo, come nel doriforo, l'atteggiamento del passo è un semplice espediente artistico, qui trova la sua ragion d'essere nel fatto che il satiro sta per muoversi realmente. La testa, dai capelli un po' ruvidi disposti a larghe ciocche, è rivolta dalla parte su cui grava il corpo, ma, non lievemente reclinata come nelle creazioni

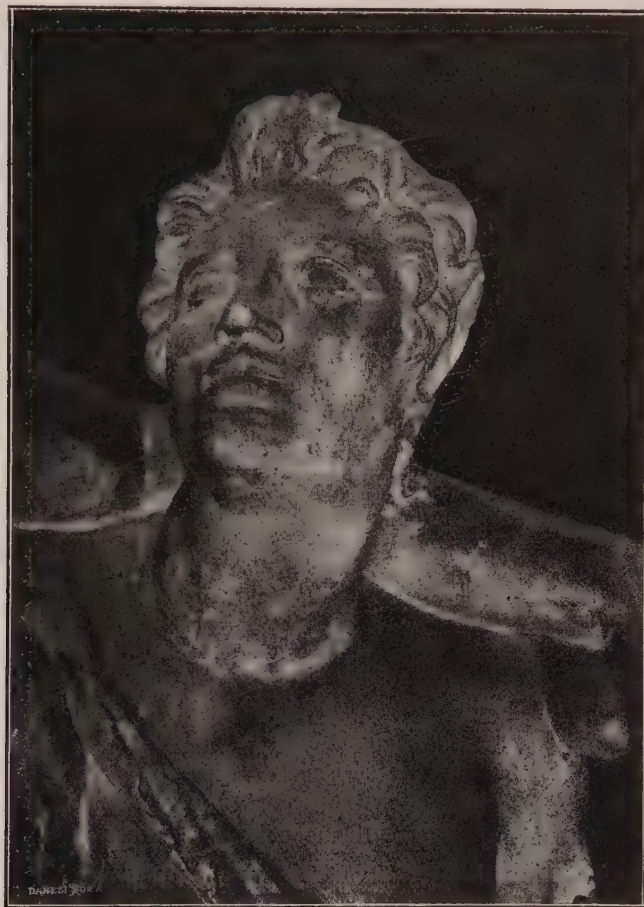



Fig. 2.

prassiteliche, è levata in alto e tutta protesa verso Dioniso, con espressione seria, un po' volgare di fronte (Fig. 2), che però nel profilo acquista un carattere di pathos. La muscolatura non ha la mollezza dei satiri prassitelici, ma qualcosa di duro, di secco, di nervoso, ben adatto all'essere, che nell'orecchie aguzze ricorda ancora la sua origine tra umana e ferina (1), mentre la nebride, che attraversa il corpo a guisa di scialle e contrasta nella sua rozza ruvidità colle carni nude, segna un ritorno all'arte di Prassitele.

(1) Nel corpo del satiro è palese la derivazione da un originale in bronzo.

Esaminando il gruppo nel suo insieme, risulta evidente, che l'artista ha cercato di unire la figura di Dioniso a quella del suo compagno con un legame che non è il semplice accoppiamento materiale. L'altezza del satiro è proporzionata a quella del dio, non è di troppo inferiore come in altri gruppi; le forme carnose di Dioniso non contrastano troppo per la loro abbondanza con quelle magre e svelte del satiro, come per esempio avviene nel gruppo Ludovisi; l'inclinazione dei corpi conferisce all'insieme una nota di unità armonica. Alla linea ondulata e sporgente del lato destro del corpo di Dioniso risponde la curva che il braccio sinistro del satiro disegna verso l'esterno (1), al rientrare dell'anca sinistra di Dioniso fa riscontro il lato destro del corpo del giovane compagno che tutto si protende verso lui, mentre col braccio destro ne cinge il dorso, tanto che le estremità delle dita escono dalla parte opposta, poco sotto l'ascella del dio. Non siamo insomma di fronte a un Dioniso del tipo dell'Apollo Liceo accanto al quale l'artista ha posto un satiretto, quasi in sostituzione del più comune tronco intorno a cui si attorciglia la vite (2), ma davanti a un vero e proprio simplegma dionisiaco. Il dio, ritto sulle gambe malferme, lo sguardo perduto nel vuoto, è vinto da un'ebbrezza che ha qualche coso di doloroso; alla sua figura, piena di un languore morale e fisico, i cui contorni quasi si smarriscono e si perdono, si contrappone quella agile e vigile del giovane suo compagno tutta vibrante di attenzione e di sollecitudine, nè distrae l'occhio o interrompe il legame che unisce le due figure la pantera, che non doveva esistere nell'originale e che si trova in quasi tutte le altre copie.

Dei numerosi gruppi di Dioniso e un essere del suo tiaso nei quali Dioniso conserva lo schema del cosìdetto Apollo Liceo, uno dei più vicini a quello Veneziano è quello frammentario (restano solo i due torsi e pochi altri frammenti) rinvenuto in Alessandria (3). Le proporzioni del satiro armonizzano con quelle del dio, la sua mano arriva all'altezza del rene destro sulla schiena di Dioniso e la testa non ne sorpassava forse la spalla. Il satiro porta a tracolla una pelle di capra, di cui la testa pende sul lato destro del petto e il resto ne copre soltanto una parte del ventre e del fianco; nel braccio sinistro doveva reggere un qualche oggetto, forse il bastone ricurvo. Il suo editore, il Breccia, che paragona il gruppo di Alessandria a quello Chiaramonti, osserva che, mentre in questo il satiro è in atto di camminare, in quello « ha le gambe assai poco divaricate come di persona stante » (4). Probabilmente, per quanto si può giudicare dal torso che ne rimane e dalla gamba sinistra troncata al disopra del ginocchio, il satiro aveva un atteggiamento assai simile a quello di

(1) Il braccio è di restauro, ma lo credo conforme all'originale.

(2) Nel gruppo Ludovisi, (Helbig, *Führer*[2], II, n. 931; Brunn Bruckmann, *Denk.* Testo alla tav. 620, fig. 5), Paribeni, *Guida del Museo Nazionale Romano*, 2ª ed., n. 60, Dioniso appoggia il gomito sinistro sulla spalla del piccolo compagno, quasi non fosse un essere animato, ma un sostegno materiale qualsiasi.

(3) Breccia, *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie,* VIII, p. 128; *Annales du service des Antiquités de l'Egypte,* VI, 1906, p. 130-31; VII, 1907, p. 221-25, fig. 1.

(4) Breccia, *Annales,* VI, p. 131.

Venezia, che, se non è di persona che stia ferma, certo non contrasta troppo nell'incedere collo stare di Dioniso, come nel gruppo Chiaramonti e più ancora in quello Ludovisi, e lascia all'insieme un carattere di unità organica.

Una abbastanza stretta coesione tra le due figure si nota anche nel gruppo non finito, rinvenuto vicino al recinto settentrionale del tempio di Zeus Olimpico in Atene (1), che ha però una variante notevole: il dio poggia il peso del corpo sulla sinistra invece che sulla destra (2). Il Ducati ne tenta la identificazione col Dioniso e l'Eros citati da Pausania, (I, 20, 2), come esistenti in un tempietto nella via dei Tripodi, e opera dello scultore Thymilos, e suppone che i gruppi affini, compreso quello del Museo Archeologico di Venezia, ne siano derivazioni mediate attraverso un adattamento del periodo ellenistico, in cui per la figura del Dioniso è chiaro il forte influsso del tipo del creduto Apollo Liceo (3).

Abbiamo veduto però come con un esame un po' attento del gruppo Veneziano si possa risalire alla seconda metà del IV secolo. In quello Vaticano (4) la fattura del corpo di Dioniso più severa ricorda quella dell'Apollo Pizio del Museo Capitolino (5). La testa è inclinata verso la spalla sinistra più sensibilmente che nella copia di Venezia, sul volto è diffusa una lieve espressione di nostalgico desiderio. Il grosso Bacco Buoncompagni invece, dalle forme molli e quasi cascanti, non ha un carattere così profondamente spirituale, il corpo e il volto esprimono solo una grande stanchezza fisica della quale il dio sembra non avere chiara coscienza (6). Ma in entrambi i gruppi il carattere di unità e di armonia, che lega Dioniso al satiro, si perde sempre più, e la trasformazione si accentua in quella delle due figure che non risaliva a un originale celebre, cioè in quella del satiro, che assume forme sempre più ellenistiche per la fattura dei muscoli e per il modo con

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, t. I, 67-70. Reinach, *Rep.* II, 132, 1. Ducati, *Jahreshefte d. österr. archäol. Inst.* XVI, 1913, p. 108, fig. 57.

(2) Può essere questo l'atto di chi era in precedenza in movimento, come dice il Ducati, p. 116, e che ora stia per fermarsi, ma anche di chi viene spinto a camminare riluttante.

(3) Ducati, art. cit. p. 117, non sarebbe alieno dall'avvicinare il marmo di Atene alla serie di opere che il Furtwängler ascrisse ad Eufranore.

(4) Amelung, *Die Skulpt. d. Vat. Mus.* I, n. 588, tav. 75; Brunn Bruckmann, testo alla tav. 620, fig. 3.

(5) Helbig, *Führer*[2], I, 112 e *Führer*[3], I, 878. Il von Sybel, *Römische Mitt.*, 1891, p. 242, nota, per la espressione di pathos e per le forme un po' severe del corpo riporta l'originale a un artista della generazione di Scopa o del più vecchio Cefisodoto. Egli però nega a Prassitele anche la attribuzione del tipo dell'Apollo colla destra appoggiata sul capo, trovando nella gamba di sostegno che sporge più in fuori e nella più forte inclinazione all'indietro della parte superiore del corpo differenze fondamentali coll'Hermes di Olimpia.

(6) Il von Sybel, loc. cit., lo considera come un fratello stilistico del tipo dell'Apollo in riposo detto di Cirene, (Helbig, *Führer*[3], I, n. 860), che deriva, (v. Furtwängler, in Roscher's *Lexikon* 462), da una evoluzione del tipo dell'Apollo Pizio. Il Ducati, art. cit., p. 112, accenna alla somiglianza del Bacco Ludovisi col Dioniso del Palazzo dei Conservatori edito dal Della Seta, *Religione ed arte figurata*, fig. 102. La testa è rivolta qui maggiormente verso sinistra, ma ha la stessa espressione trasognata e tranquilla.

cui nel gruppo del Museo Nazionale Romano è disposta la nebride, per l'espressione insulsa e stupida del volto in quello Vaticano e addirittura beffarda nell'altro, mentre si mantiene fondamentalmente inalterata, la figura del dio (1). Perciò, anche lasciando da parte i caratteri stilistici prassitelico-scopadici della copia di Venezia, non mi pare possa riferirsi a questi gruppi il controverso passo di Plinio, XXXIV, 69, « (fecit ex aere Praxiteles) et Liberum patrem, Ebrietatem nobilemque una satyrum quem Graeci periboëton cognominant ». A parte la difficoltà della correzione proposta dal Milani (2) di « Ebrietatem » in « ebriolatum », se il satiro accoppiato a Dioniso derivasse dal periboeto di Prassitele, ne sarebbero maggiormente conservati i caratteri del IV secolo anche nelle copie posteriori, come avviene per la figura di Dioniso, e mal si spiegherebbe il gran numero di statue isolate di Dioniso del tipo del cosidetto Apollo Liceo, se si trattasse di un gruppo prassitelico organico in origine, nel quale il satiro aveva tanta importanza da meritare l'appellativo di « periboëtos » (3). Che se dell'Hermes esistono copie in cui è scomparsa la figurina di Dioniso, il caso è diverso, perchè essa è là un semplice accessorio e non ha maggior valore della clamide gettata sul tronco. Anche il contrasto inevitabile tra lo stare di Dioniso e l'incedere del satiro, riprovato dall'Amelung (4), fa pensare, più che alla linea di chiusa armonia prassitelica, a un'artista che fonde in uno due diverse tendenze.

Nè mi sembra possibile ricondurre il gruppo di Atene e più ancora gli altri, nei quali lo sguardo del dio si perde nel vuoto, a una rappresentazione più vasta in cui un Eros o un essere del tiaso bacchico guidava Dioniso verso Arianna dormente (5), perchè nè nei sarcofagi, nè nelle pitture pompeiane, in cui questa scena viene spesso riprodotta, è dato a Dioniso l'atteggiamento di stanchezza e di abbandono col quale egli appoggia il braccio destro sul capo; ma sempre con meraviglia esitante e con fissa attenzione (6), con la de-

(1) V. anche il gruppo di Cambridge, Reinach, I, 388, 2 in cui la figura del satiro è molto modificata. A Mantova, nel Museo dell'Accademia, è conservato il torso colla testa di un satiro che si volgeva ridendo verso Dioniso, di cui rimane sulla spalla il braccio sinistro e la mano che regge un grappolo d'uva. (Reinach I, 411, 3. Dütschke IV, 831). Un gruppetto non finito, in cui è scolpito il solo Dioniso, trovato sul pendio occidentale della Acropoli, è pubblicato dal Watzinger in *Ath. Mitt.* 1901, p. 306, fig. 1.

(2) *Museo italiano di antichità classica,* III, 786-87.

(3) « Periboeton » non può riferirsi a tutto il gruppo come vorrebbe il Milani. V. Amelung, *Führer,* n. 140, p. 90 e Helbig, *Führer*², I, n. 112.

(4) *Die Skulpt. d. Vat. Mus. I*, p. 705.

(5) Brunn Bruckmann, testo alla tav. 620, Ducati, art. cit., p. 111.

(6) E l'atteggiamento del bronzetto del Museo Nazionale di Napoli (Owerbeck-Mau, *Pompeji,* p. 545, fig. 283 *b.*; fot. Alinari 11204), nel quale l'aspetto attonito ed esitante del dio contrasta con quello patetico del satiretto. Per le pitture pompeiane si vedano specialmente quelle descritte da Helbig, *Wandgemälde,* n. 1235, M. B. XIII, 7; 1236; 1237, M. B. XIII, 6; 1239; 1240. Dei sarcofagi, raccolti in *Ber. der Sächs. Gesell.,* 1860, p. 26): Sarcofago da Villa Borghese al Louvre, Clarac II, pl. 132, n. 150. Sarcofago da Bordeaux al Louvre, Clarac, II, pl. 127, n. 148. Sarcofago al Vaticano, Gerhard, *Antike Bildwerke,* tav. 110, 2. Sarcofago di Bolsena, Gerhard, op. cit., tav. 112, 3. Sarcofago nel Palazzo Giustiniani, *Galleria Giustiniani,* II, 84.

stra per lo più appoggiata al tirso, egli si avanza verso la bella donna addormentata, alla quale accennano i compagni del suo tiaso.

Il motivo di Dioniso stante, sostenuto dal satiro, subisce notevoli modificazioni nell'epoca ellenistica e romana.

Il dio, di tipo conforme al cosidetto Apollo Liceo, appoggia ancora la destra sul capo nel gruppo di Roma della coll. Pacetti (1) ed è sostenuto da una Menade o Arianna di tipo prettamente ellenistico; nel bronzo, edito dal Catal. Forman (2), in cui ai piedi ha i calzari, sulla spalla sinistra il mantello e viene spinto avanti da un rozzo sileno armato di clava, e nel gruppetto di Sofia in cui al posto del sileno v'è un Pane (3). Derivazioni più libere si possono scorgere nel bellissimo gruppo del Museo Britannico, in cui Dioniso si appoggia ad Ampelos già mezzo trasformato in vite (4); in due gruppi di Pozzuoli nei quali Dioniso, la destra ferma, la sinistra libera e piegata alquanto, guarda verso un punto lontano (5), mentre Pane alza la testa fissandolo, e in quello colossale in basalto di Parma (6), nel quale il piccolo satiro barbuto sostiene a fatica il dio che appoggia la destra al tirso.

Posteriore a questo motivo, principalmente rappresentato dai gruppi di Venezia, del Vaticano e del Museo Nazionale Romano, sembra l'altro che ci è dato dal gruppo degli Uffizi (7), frainteso prima dallo Amelung (8), apprezzato giustamente dallo Arndt (9), che segna un momento successivo della azione. Dioniso s'è già posto in via, il suo sguardo non si perde lontano, ma, annebbiato dal vino, si rivolge senza fissa attenzione al compagno, che non lo precede nel passo, ma sembra incerto tra fermarsi o seguirlo. Amelung (10) osserva che l'originale non deve essere lontano dalla cerchia di Prassitele, e Arndt (11) nota molta somiglianza tra la testa del Dioniso e quella del Bacco Richelieu, che ha affinità col Dioniso di Madrid, attribuito da Furtwängler a Prassitele (12), e da Amelung a

Due sarcofagi prima nel Palazzo Mattei, *Monumenta Matteiana*, III, 7, 1, 2. Sarcofago da Villa Orta al Vaticano, *Museo Pio Clementino*, V, 8. Si veda anche la moneta di Perinthos riprodotta in Baumeister, *Denk.*, I, p. 126, fig. 131, e il Cammeo di Mantova in *Museum Worsleyanum*, 6, 1. In un frammento di patera calena, pubblicato dal Pagenstecher nello *Jahrbuch des Instituts*, 1912, p. 167, fig. 17, Dioniso di tipo ellenistico, con manto e calzari, si appoggia con aria indolente ad un satiro che si avanza a gran passi e lo spinge, preceduto da Eros.

(1) Reinach, I, 385, 6.

(2) Pl. 7, 107. Reinach, III, 35, 7.

(3) Reinach, III, 35, 9.

(4) *Ancient Marbles in the British Museum*, III, tav. II; Reinach, I, 387, 3; Baumeister, *Denkmäler*, I, fig. 487.

(5) *Notizie degli scavi*, 1898, p. 289 sgg., fig. 1, 2. Reinach, III, 35, 1. Nel secondo gruppo lo sguardo del dio è abbassato verso destra.

(6) Dütschke, V, 956. Reinach II, 129, 5. In un rilievo del teatro romano di Fiesole, (Dütschke, *Archaelogische Zeitung*, 1876, p. 104-105, tav. X, fig. 15), Dioniso colla destra sul capo, semiammantato, si appoggia colla sinistra ad un erma e tiene lo sguardo fisso sognante verso destra. Accanto gli sta una pantera e una figurina frammentaria, forse un Eros.

(7) Brunn Bruckmann, tav. 620.

(8) *Die Skulpt. d. Vat. Mus.*, I, p. 705-706, vedi però *Führer*, n. 140, p. 90.

(9) Testo alla citata tav. 620.

(10) *Führer*, loc. cit.

(11) *Einzelaufnahmen*, 1527-1531.

(12) *Meisterwerke*, p. 571.

Timoteo (1). Ma, se non erro, nella figura slanciata di Dioniso, dai piedi adorni di alti calzari e dalla fattura dei riccioli più libera, la vivacità del movimento e una certa tensione, per quanto consente la concezione del dio ebbro, palese sotto la pienezza delle forme, accennano a un'epoca posteriore. I caratteri dell'arte di Prassitele sono più evidenti nel satiro, che nella testa ha molti tratti comuni con quello Veneziano, nel quale però l'espressione patetica è accentuata. Sul volto del Fiorentino aleggia il lieve sorriso dei satiri di Prassitele e assai simile a quella del satiro in riposo è la disposizione della nebride. Ma il gruppo nel suo insieme ci fa pensare ad un'arte che ha varcato i limiti della cerchia prassitelica. La coesione tra le due figure, aumentata anche materialmente dal fatto che il satiro regge nella destra una coppa (2), appare assai maggiore che in quelli del tipo precedente. Se là si nota un certo contrasto tra il Dioniso che sta fermo e il satiro che si avanza, qui il contrasto non è più evidente, o piuttosto risiede nella figura stessa del dio, nella quale la rapidità dell'incedere si contrappone all'ebbrezza, che si palesa nello sguardo velato e nell'abbandono con cui egli appoggia la destra alla spalla del compagno.

Da modificazioni del gruppo degli Uffizi derivano altri gruppi che segnano un momento dell'azione del tutto diverso da quello là rappresentato. L'abbandono del dio si accentua sempre più, le gambe s'incrociano e quasi si sovrappongono, non nell'atto di chi cammini velocemente, ma di chi si lasci andare e stia quasi per cadere all'indietro se non vien sostenuto. È questo l'atteggiamento del gruppo di Leida (3). Il dio, di forme molto giovanili, regge nella sinistra una coppa e colla destra si appoggia a un essere di caratteri ermafroditici, forse Ampelos, tra le gambe divaricate del quale sbuca la pantera, che diviene parte integrante della composizione. Con questo presenta somiglianze notevoli il gruppo noto dell'album di Pierre Jacques (4), in cui all' essere di forme ibride è sostenuto un satiro con pedum, verso il quale Dioniso si volge, mentre appoggia la sinistra a un tronco di vite, e ad una composizione simile doveva appartenere il torso del Musée Guimet (5).

L'abbandono di Dioniso diviene più completo e si accentua lo sforzo del satiro, che non soltanto lo sostiene ma lo trascina, nel bronzetto, manico di coperchio di una cista prenestina del Museo di Villa Giulia, edito dal Della Seta. Nel volto del satiro, proteso verso Dioniso, quasi ansante, colla bocca semiaperta, è evidente lo sforzo che egli fa per sorreggere il suo padrone indolente che si volge languidamente a guardarlo (6). In un marmo

(1) *Die Skulpt. d. Vat. Mus.*, II, n. 258.

(2) Il gruppo fu identificato (Milani, *Museo It.*, III, p. 789, n. 1) con quello ricordato da Pausania, I, 20, 2. « Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα », dopo il satiro di Prassitele, nella via dei Tripodi, senza dirne il nome dell'autore.

(3) Brunn Bruckmann testo alla tav. 620, fig. 2. Reinach, II, 131, 3.

(4) Reinach, III, 35, 4.

(5) Reinach, II, 130, 8.

(6) *Boll. d'Arte*, 1909, p. 191, fig. 21 e p. 205. Reinach, II, 131, 2. In un cratere attico a figure rosse di stile florido del museo di Bologna, (Pelle-

di Berlino (1) a sostenere il dio bastano a stento un satiro, Pane, che puntano forte a terra rispettivamente la gamba destra e la sinistra, e un pilastro che gli sta dietro il dorso: Dioniso non è più pervaso da un'ebbrezza leggera, ma è vinto e affranto dal vino che gli toglie ogni forza. Lo stesso motivo del dio che cadrebbe se non fosse sostenuto, mentre ritorna l'atteggiamento della destra appoggiata al capo che ben esprime la sua stanchezza e il suo abbandono, si trova nel gruppo della coll. Grimani, poi Feierwary, ora al Richmond (2), nel quale, egli semiammantato, di tipo quasi femminile, si appoggia a un sileno che lo abbraccia. Notevoli le affinità colla pittura pompeiana della villa Romana presso Pompei (3), in cui il dio, abbandonatosi sul satiro suo compagno, vien sostenuto da questo che punta fortemente la gamba sinistra e lo cinge colle braccia.

Se è evidente la derivazione dal gruppo Fiorentino di altri che, esagerandone il concetto, giungono a rappresentare un momento diverso della azione, più difficile è scorgere una stretta relazione tra quelli del tipo Venezia e quello medesimo degli Uffizi. La posizione del satiro invertita da sinistra a destra, la concezione differente del dio già in movimento, le non strette affinità stilistiche che si possono cogliere coi gruppi precedenti ci parlano piuttosto di una somiglianza che deriva dall'essere, sia in questi che in quello, accoppiato Bacco con un satiro, di una somiglianza insomma puramente esteriore. Ma questo dipende dal mutamento che l'arte greca subisce nell'ultimo scorcio del IV secolo. Motivi singoli possono essere tratti dall'arte precedente; può avere il satiro il volto del Periboeto (4), può avere il Dioniso strette affinità col Bacco Richelieu, ma la concezione fondamentale del gruppo non può restare quella statica e un po' fredda della seconda metà del IV secolo, nè una delle due figure assentarsi spiritualmente e materialmente dall'azione ed essere unita all'altra soltanto con un legame esterno. Hermes dallo sguardo perduto lontano, incurante di Dioniso bambino che gli tende festosamente le braccia, non sarebbe forse uscito dallo scalpello di un'artista dell'ultimo decennio del IV secolo. Per questo il motivo viene ripensato e rielaborato dall'artista che lega le due figure anche con un sentimento nuovo, che

grini, *Vasi greci dipinti delle necropoli Felsinee*, n. 304, fig. 84), Dioniso giovane, pressochè nudo, coi capelli sciolti in trecce inanellate, cinti di larga mitra e corona d'edera, la testa rovesciata indietro, corre a gran passi sul pendio di un monte trascinato da una donna, forse Arianna. Il motivo del dio che vien trascinato era dunque già noto alla fine del V secolo. Una terracotta del Museo di Villa Giulia, edita dal Della Seta, *Boll. d'Arte*, 1909, fig. 31, p. 210, rappresenta Dioniso sostenuto da Sileno. Il Sileno si avanza a grandi passi sorreggendo il dio che, vinto dall'ebbrezza stenta a seguirlo e reclina. Per il tipo di Dioniso appoggiato a un Sileno v. anche Reinach, I, 138, 7; II, 130, 2. Winter, *Typen*, II, 368, 5 e le pitture pompeiane M. B. II, 35; XI, 22.

(1) Pubblicato in Brunn Bruckmann, testo alla tav. 620, fig. 1; *Mon. Antichi*, IV, tav. 35; Reinach, II, 131, 5.

(2) *The Journal of hellenic Studies*, 1908 p. 11, tav. IX, 12; *Ann. dell'Ist.*, 1854, tav. XIII; Reinach, II, 130, 1.

(3) De Petra, *Notizie degli Scavi*, 1910, tavola VI, p. 143.

(4) Arndt, testo alla tav. 620.

si accentua nel bronzo di Preneste, in cui Dioniso, di forme molli ed effeminate, che contrastano con quelle muscolose e rudi del satiro, rivolge al compagno uno sguardo languido e voluttuoso (5).

Tra tutti questi gruppi dionisiaci due specialmente dunque ci aiutano a risalire a un probabile originale: quello di Venezia per il primo tipo, quello degli Uffizi per il secondo e per le sue derivazioni. Ma più che di originale bisogna forse parlare di originali. Attraverso alle modificazioni e al prevalere dell'uno o dell'altro indirizzo questi aggruppamenti ci mostrano i tentativi, fatti da artisti minori, di adattare a rappresentazioni più vaste e più complesse forme ed espressioni già isolatamente create dai grandi maestri del IV secolo.

ALDA LEVI.

(5) Si confronti sotto questo rispetto la terracotta Campana, *Op. in plastica*, XXXIV.

CORTEO NVZIALE

IN VN FRAMMENTO DI TAZZA ATTICA

(Tav. V)

Tra i frammenti di ceramiche attiche, esistenti nel Museo Archeologico di Firenze, che fanno parte di quel fondo della celebre raccolta Campana, che fu acquistato dal Gamurrini nel 1871 (1), si nota un frammento di una kylix dipinta a figure rosse, in stile severo, di singolare interesse per il soggetto della rappresentazione (fig. 1 e tav. V).

Fig. 1. — Frammento di una tazza attica.

Tale rappresentazione ornava uno dei lati esterni della kylix fra le due anse, ma di essa non resta, purtroppo, più che una metà. Vicino alla rottura corrispondente al centro della scena si scorgono le tracce di un personaggio maschile, ricoperto di clamide, che doveva essere figurato in movimento verso sinistra, con il corpo a due terzi di prospetto, e la testa di profilo, rivolta all'indietro verso una donna, che lo segue e che egli tiene affer-

(1) Le notizie storiche relative a tale collezione sono riassunte in *Appendice*.

rata per il polso della mano destra. Della figura muliebre si conserva solo il corpo, racchiuso in un peplo stretto ai fianchi, fornito di un kolpos lunghissimo, che arriva quasi al ginocchio, e di un corto apoptygma; la stoffa sembra alquanto pesante, sobriamente panneggiata e ricamata a piccole croci. Sopra al peplo indossa un ampio himation, a guisa di scialle, tirato sul capo, che nella parte anteriore le ricade dalle spalle, con larghe falde parallele, in forma di stola.

A questa coppia di figure segue, nella medesima direzione, una giovane donna con il capo cinto da benda, sotto la quale spuntano i capelli che, a più ordini di riccioli, incorniciano la fronte. Ha gli orecchi adorni di pendagli e veste un peplo succinto, con un kolpos lungo ed ampio, panneggiato a finissime pieghe, ed un himation a scialle che le ricade sul davanti a stola con larghe falde limitate da linee parallele ed a zig-zag. Il ricader dell'himation è conseguenza del movimento delle braccia occupate, il destro reggendo un grosso vaso ansato e sprovvisto di piede, il sinistro sostenendo un'elegante cassetta variopinta. Un fanciullo, dai capelli ricciuti e cinti di benda, viene dietro alla donna; ha il corpo avvolto in un himation che egli discosta dal seno con il braccio destro lievemente proteso, mentre con la mano sinistra regge una coppa baccellata. Il corteo è chiuso da una donna, dai capelli cinti di benda, vestita, come le altre, di peplo e di himation, che solleva e protende con ambo le mani due fiaccole fiammeggianti.

L'interpretazione di questo corteo grazioso e grave insieme, mi sembra che, anche a primo aspetto, risulti assai chiara: esso rappresenta una ἀγωγή nuziale, cioè l'atto quando lo sposo mena alla sua casa la sposa. È difficile tuttavia stabilire, stante le condizioni frammentarie della pittura, se questa scena di ἀγωγή ritragga un ἱερὸς γάμος, ossia mitiche nozze, o si riferisca alla vita comune.

La donna, dal capo velato, con espressione di riservatezza ingenua, segue sottomessa l'uomo che la tiene afferrata ἐπὶ καρπῷ. Con tale schema di composizione, che sembra riflettere l'antico rito del ratto della sposa (1), è concepita dall'arte figurata la coppia nuziale nella cerimonia dell'ἀγωγή della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo.

Le varie scene di νυμφαγωγία, dipinte sui vasi, differiscono nei personaggi del corteo che, con speciali uffici nel corso della cerimonia, precedono e seguono la coppia degli sposi; così dalla presenza di un determinato personaggio si possono distinguere i diversi momenti in cui l'artista ha ritratto una pompa di ἀγωγή nuziale: la partenza della sposa dalla casa paterna, il tragitto ἐπὶ τὴν ἅμαξαν dalla casa paterna a quella dello sposo, il ricevimento nella nuova casa (2). Nella nostra pittura frammentaria le altre figure che precedevano gli

(1) Cfr. Furtwängler in *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 126; Brückner, *Athen. Hochzeitsgeschenke* in *Athen. Mitt.*, XXII (1907), p. 83.

(2) Cfr. Sticotti in *Festschrift für Benndorf*, pagina 181 e ss.; Brückner l. c. in *Athen. Mitt.*, XXII (1907), p. 80 e ss. Le principali scene di νυμφαγωγία, che si possono vedere rappresentate sui vasi dipinti, sono riprodotte in *Wiener Vorlegeblätter für archäologische Uebungen*, 1888, tav. VIII.

sposi forse meglio caratterizzavano quale fosse il momento espresso nella νυμφαγωγία. Da ciò che si conserva sembrerebbe che il corteo o sia rappresentato in una ἀμφιδρομία περὶ τὴν ἑστίαν della casa paterna della sposa o si sia appena mosso dalla casa, se interpretiamo l'ultima figura per la madre della sposa, che accompagna la figlia, secondo il rito delle giuste nozze, con le δᾷδες νυμφικαί (1).

Ma tali difficoltà esegetiche, sulla determinazione del momento espresso dell'ἀγωγή, nulla tolgono all'importanza della scena, la quale consiste nella presenza di due personaggi assolutamente nuovi rispetto alle altre scene figurate: alludo alla donzella che segue la sposa recando un vaso ed una cassetta, ed al fanciullo che tiene una patera nella destra. Quali funzioni avevano questi due personaggi nell'ἀγωγή nuziale? La presenza nel corteo della coppia degli sposi, uniti nel gesto rituale del χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ, dimostra chiaramente che ci troviamo di fronte ad una scena di νυμφαγωγία e che non si può pensare ad altre cerimonie nuziali, ad esempio quelle del λουτρὸν νυμφικόν (2) o degli ἐπαύλια δῶρα (3) che pure si svolgevano ἐν σχήματι πομπῆς (*Eust. ad Iliad.*, XXIV, 29, p. 1337, 43); nè infine si può pensare, per l'unità di composizione della scena, ad una associazione di queste diverse cerimonie.

Non rimane adunque che riconnettere la presenza di questi personaggi nella pompa con le cerimonie religiose del matrimonio.

Molto confuse sono le fonti letterarie relativamente al tempo ed al luogo in cui veniva celebrata la cerimonia religiosa τῶν γαμηλίων θεῶν ἕνεκα (*Athen.*, IV, 185 B). La maggior parte degli studiosi ritiene che questa cerimonia fosse collegata alla θοίνη γαμική e compiuta quindi nella casa paterna della sposa. Prima dell'ἀγωγή nuziale sembra che fosse celebrata una funzione religiosa in onore delle divinità domestiche, forse collegata con il sacro giuramento degli sposi. Illustrando la scena di ἀμφιδρομία περὶ τὴν ἑστίαν, dipinta sopra una pisside di Eretria, nel Museo Britannico (4), il Brückner (5) riconobbe nelle due figure muliebri con lo scettro, mescolate ai personaggi del corteo, le personificazioni delle divinità tutelari della casa paterna della sposa e dello sposo. Così in un cratere tanagrese a figure rosse del IV secolo, nel Museo Nazionale di Atene (6), unitamente ad una scena di ἀμφιδρομία περὶ τὴν ἑστίαν della casa paterna della sposa è rappresentato il carro nuziale allestito per l' ἀγωγή. È molto probabile dunque che la νυμφαγωγία si iniziasse e terminasse con tali cerimonie sacre al culto domestico.

(1) Cfr. per le fonti letterarie e monumentali: Sticotti in *Festschrift für Benndorf*, p. 182, 183; Brückner, l. c. in *Athen. Mitt.*, XXII (1907), p. 82.

(2) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, testo alla tav. LXIII, 1; Herzog in *Arch. Zeit.*, 1882, tav. V.

(3) Cfr. L. Deubner in *Jahrb. Arch. Inst.*, 1900, p. 146 e ss.; Brückner, l. c. in *Athen. Mitt.*, 1907, p. 91 e ss.

(4) Murray, *Withe Athenian Vases*, tav. 20.

(5) Brückner, l. c. in *Athen. Mitt.*, XXII (1907), p. 80 e ss.

(6) Perdrizet in Ἐφημ. ἀρχ. 1905, p. 209, tavola 6-7.

Nella nostra νυμφαγωγία gli oggetti tenuti dalla donzella e dal fanciullo non possono riferirsi alle cerimonie religiose che si svolgevano nella casa paterna della sposa, ma devono porsi in relazione con quelle successive che si celebravano all'ingresso della sposa nella nuova casa e nel talamo.

In tutto il rituale del matrimonio, la κάθαρσις aveva una parte preponderante sia nei προτέλεια, sia nelle cerimonie successive, e non abbandonava la sposa fino al suo ingresso nel talamo ed anche dopo (1). Funzione lustrale ed apotropaica avevano le δᾷδες νυμφικαί (2) che compaiono nelle scene di νυμφαγωγία, dapprima nelle mani della madre della sposa che rischiara la via al corteo e poi nelle mani della madre dello sposo, dalla quale (*Schol. Eurip. Phoen. 344*) ἔθος ἦν τὴν νύμφην.... μετὰ λαμπάδων εἰσάγεσθαι nella nuova casa (3) e nel talamo (4). Speciali virtù purificatorie erano attribuite pure alle ghirlande (5) di verbena, di mirto, di olivo, alle vitte di lana (6), che cingevano il capo degli sposi, e dei personaggi della πομπή, che ornavano la porta, l'atrio, la sala del banchetto, il letto nuziale. Ma la cerimonia per eccellenza di κάθαρσις consisteva nell'offerta dei καταχύσματι (*Schol. Aristoph. Plut. v. 768; Harpocr. s. v.*) che molto probabilmente doveva essere collegata con la cerimonia degli ἀνακαλυπτήρια (7).

All'offerta lustrale dei καταχύσματα troviamo una allusione, a quanto sembra, nello Pseudo-Plutarco (*Prov. Alex. XIV 1225*), dove è riferito che νόμος ἦν 'Αθήνησι ἐν τοῖς γάμοις ἀμφιθαλῆ παῖδα λίκνον βαστάζοντα ἄρτων πλέων εἶτα ἐπιλέγειν · Ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον.

A che cosa poteva servire questo λίκνον nuziale? Alla stessa guisa che nel κανοῦν del sacrificio (8) e nel λίκνον dei misteri (9), si celavano agli occhi profani gli oggetti e gli strumenti sacri per le cerimonie rituali, unitamente alle offerte, così nel λίκνον nu-

(1) La successione di queste cerimonie lustrali del matrimonio travasi compendiata da Aristofane, con straordinario realismo comico, in *Pac. v. 868 e ss.* ed in *Plut. v. 768 e ss.*

(2) Cfr. Rohde, *Psyche* I, 5, 237, 3; Hock, *Griech. Weihegebräuche* p. 111; Samter in *Neue Jahrbücher* XIX (1907) p. 132; idem, *Geburt, Hochzeit, Tod* (1912) p. 72.

(3) Cfr. le scene dipinte, sopra un loutrophoros della Coll. Sabouroff (Furtwängler, *Samml. Sabouroff* tav. LVIII-IX) e sopra una kylix dell'Antiquarium di Berlino (*Wiener Vorlegebl.* 1888, VIII, 1; Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung*, n. 2530).

(4) Cfr. Luciano (*Herod.* 5) a proposito delle *Nozze di Alessandro e Rossane* di Aetione.

(5) J. Köchling, *De coronarum apud antiquos vi atque usu* in *Religiongesch. Vers. u. Vorarb.* XIV, 2, p. 61 e ss.

(6) Jakob Pley, *De lanae in antiquorum ritibus usu* in *Religiongesch. Vers. u. Vorarb.* XI, 1, p. 78, 83.

(7) Deubner, l. c. in *Jahrb. Arch. Inst.*, 1900, p. 148 e s.; Brückner, *in 64 Winckelmann — Programm zu Berlin*, 1904; l. c. in *Athen. Mitt.* XXII (1907) p. 85 e ss.

(8) Stengel, *Opferbräuche der Griechen*, (1910), p. 47 e ss.

(9) Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 547; idem, *Mystica Vannus Iacchi* in *Journ. of Hell. Stud.* 1903, p. 315 e ss. Clemente Aless. *(Protr. 22)* ricorda entro la cista dei misteri di Demeter le seguenti offerte: σησαμαῖ καὶ πυραμίδες καὶ τολύπαι καὶ πόπανα πολυόμφαλα.

ziale dovevano esser custodite le focaccette di sesamo, i datteri, i fichi, le noci, che il παῖς ἀμφιθαλής gettava, pronunziando quella formula sacramentale, che pure ci richiama ai misteri (1).

In scene di pompe nuziali, dipinte su vasi a figure nere (2), sono rappresentate delle donzelle λικνοφόροι, al seguito degli sposi condotti ἐπὶ τὴν ἅμαξαν; questi λίκνα sono perfettamente simili a quelli delle scene mistiche, con evidente allusione alle cerimonie lustrali che entravano nel rituale delle nozze, come hanno chiaramente dimostrato la Harrison (3) ed il Putortì (4).

Una analoga funzione religiosa doveva avere la cassetta recata dalla donzella nella nostra scena di νυμφαγωγία. Veramente la sua forma quadrangolare, allungata e profonda, ricorda più quella di κιβώτιον per gioielli od oggetti di ornamento, simile a quelli dipinti nelle scene di ἐπαύλια δῶρα (5); ma la funzione rituale di tale cassetta nelle cerimonie dell' ἀγωγή nuziale è chiarita da altri esempi. In alcune pitture vascolari troviamo, accanto alla figura volante di Eros δᾳδοῦχος, anche quella di Eros che reca processionalmente questa cassetta rituale, accompagnando Europa sul toro (6) od Amphitrite sul delfino (7) verso gli sposi divini. Nel celebre fregio marmoreo di Monaco, con le nozze di Poseidon ed Amphitrite (8) alla Nereide δᾳδοῦχος, sul cavallo marino segue sul toro marino la Nereide con la cassetta nuziale (fig. 2). Così in una scena di *anodos* di Kora dipinta sopra un cratere attico a figure rosse del Museo di Bologna (9) la dea condotta ἐπὶ καρπῷ da Hermes προηγητής e da Hekate δᾳδοῦχος, è seguita da un Sileno che porta sul capo una cassetta, simile per forma e decorazione a quella dipinta nel nostro frammento di kylix (fig. 3).

Questa cassetta rituale, fatta qualche eccezione, è per lo più portata sulle braccia e non sul capo, come nei tipi consueti delle κανηφόροι e λικνοφόροι nelle pompe sacre. Nella nostra pittura frammentaria non dobbiamo però dimenticare che duplice è l'ufficio della donzella nella pompa: oltre alla cassetta rituale essa sostiene sul braccio destro un vaso.

(1) Cfr. Hermann - Blümner, *Griech. Privataltert.* p. 271; E. Pernice, in Norden - Gercke, *Einl. in d. Altert.-Wissenschaft*, II, (1910), p. 53, 3; Heckenbach s. v. *Hochzeit* in Pauly — Wissowa, VIII, 2130, 10; Collignon, s. v. *Matrimonium* in *Dict. des Ant.* del Saglio, III, 1639 e ss.; Brückner, l. c. in *Ath. Mitt.* XXII, (1907), p. 82.

(2) Cfr. Putortì in *Ausonia*, IV, p. 230 e ss.

(3) Harrison, l. c. in *Journ. of Hell. Stud.* 1903, p. 315, fig. 13.

(4) Putortì, l. c., in *Ausonia*, IV, p. 130.

(5) Cfr. Deubner, l. c. in *Arch. Jahrb.* 1900, p. 152. Brückner l. c. in *Ath. Mitt.* 1907, tav. V, 2, VIII. Vedansi per questi tipi di cassette le osservazioni del Winter (*Festschr. für Benndorf*, p. 319) e proposito di una scena che ricorre sopra un vaso dipinto a fig. rosse, uscito dal territorio di Chiusi (*Mus. Chius.* tav. 68; *Elite céram.* IV, tav. 28; *Festschr. für Benndorf*, p. 188).

(6) *Compte-Rendu*, 1866, tav. III, 1 e 2; Overbeck, *Kunstmyth. Atlas*, VI, 20ª.

(7) *Antiquités du Bosph. Cimm.* tav. LXI, I.

(8) Furtwängler, *Intermezzi* p. 36, a; *Beschreibung der Glyptothek*, p. 248, n. 239.

(9) Brizio in *Museo Italiano di Antichità class.*, II, tav. I, 1; *Roscher's Lexikon* s. v. *Kora*, II, 1, 1378, fig. 20; Pellegrini, *Cat. dei vasi dipinti delle necropoli felsinee*, p. 93, n. 236.

Si tratta di un recipiente dal corpo globulare, senza piede, fornito di un corto collo cilindrico e di una piccola ansa orizzontale impostata sul ventre. La sua forma mancante di piede, che presuppone quindi un sostegno, fa pensare ai γαμικοὶ o νυμφικοὶ λέβητες, identificati dal Brückner (1) e posti in relazione comunemente con la cerimonia del bagno purificatorio della sposa nei τὰ προτέλεια. Si scorgono infatti, rappresentati accanto al λουτροφόρος, alla πυξίς, all'ἐπίνητρον ed agli altri vasi nuziali, anche nelle scene di ἐπαύλια δῶρα (2). Ma alla stessa guisa che nelle cerimonie ordinarie del sacrificio troviamo al κανοῦν associata la χέρνιψ (3) con l'acqua lustrale, così il vaso tenuto insieme colla cassetta rituale dalla donzella deve riferirsi probabilmente alla medesima cerimonia di κάθαρσις,

Fig. 2. — Nereide in corteo nuziale.

a meno che non si voglia riconoscere in tale vaso un κρατὴρ γαμήλιος (*Himerius* I, 21) e porlo in relazione con la σπονδή nuziale, della quale troviamo una chiara allusione nella φιάλη tenuta dal fanciullo.

Infatti assai più riconoscibili, che non quelle della donzella, risultano le attribuzioni sacre del fanciullo, che, con il capo cinto di benda ed il corpo avvolto religiosamente nell'himation, procede grave e solenne nella pompa. Non solo possiamo riconoscere in lui un παῖς ἀμφιθαλής ed ascriverlo fra quei παῖδες προπέμποντες (4) che avevano una parte

(1) Brückner, l. c. in *Athen. Mitt.* XXII (1907), p. 98, e ss.; Pernice in Norden - Gercke, *Einleitung*, II, p. 51.

(2) Deubner, l. c. in *Arch. Jahrb.* XV (1900), p. 146 e ss., tav, 2; Brückner l. c. in *Athen. Mitt.* XXII, (1907), p. 91 e ss., tav. 2, 5, 8. Per talune scene Hauser (*Jahreshefte des oesterr. arch. Inst.* XII, (1909), p. 94 e ss.) ha pensato agli 'Αδώνειοι κῆποι (*Aristoph., Lys., 389*) ed ai μετέωροι κῆποι (*Suidas*) delle feste Adonie.

(3) Stengel, l. c., p. 34 e ss.

(4) Cfr. Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, testo alla tav. LVIII, 1; Sticotti, l. c. in *Festschr. für Benndorf*, p. 183.

principale nella cerimonia lustrale dei καταχύσματα e durante l'*Hymenaios*, ma la φιάλη che egli tiene nella sinistra ricorda espressamente la libazione (1) e ci riporta con il pensiero, fra i pochi accenni nelle fonti letterarie, al ricordo della libazione nuziale conservato nel bellissimo frammento epitalamico di Sappho (*frg. 31* da *Athen. XI, 475 A*).

Κῆ δ'ἀμβροσίας μὲν κράτηρ ἐκέκρατο,
'Ερμᾶς δ' ἔλεν ὄλπιν θεοῖς οἰνοχοῆσαι.
κῆνοι δ' ἄρα πάντες καρχήσιά τ' ἦχον
κἄλειβον, ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα
τῷ γάμβρῳ.

Dalla nostra scena di νυμφαγωγία, come da quelle con la coppia nuziale ἐπὶ τὴν ἄμαξαν mi sembra risultare con evidenza che gli strumenti sacri recati processionalmente non possono esser posti in relazione con altro che con le cerimonie religiose celebrate all'ingresso della sposa nella nuova casa e nel talamo. Se consideriamo adunque la cerimonia lustrale dei καταχύσματα strettamente collegata al rituale degli ἀνακαλυπτήρια, non possiamo connettere la presenza della cassetta rituale, nella nostra scena, al primo disvelamento simbolico della sposa, che avveniva durante la θοίνη γαμική nella casa paterna, ma lo dobbiamo riferire alla cerimonia degli ἀνακαλυπτήρια nel talamo. Entrando la sposa nella nuova casa veniva forse rinnovata con una ἀμφιδρομία περὶ τὴν ἑστίαν τοῦ γαμοῦντος il sacro giuramento, e, dinanzi al talamo, il corteo si arrestava; avevano luogo allora quelle speciali suppliche che Himerius ricorda in una sua orazione di contenuto epitalamico (I, 21): στὰς δὲ παρ' αὐτὸν τὸν θάλαμον Τύχῃ καὶ Ἔρωτι καὶ Γενεθλίοις προσεύξομαι. τῷ μὲν τοξεύειν εἰς τέλος. τῇ δὲ διδόναι βίον. τοῖς δὲ παίδων γνησίων γένεσιν ἵνα τῷ γαμηλίῳ κρατῆρί ποτε καὶ γενεθλίων σπονδὴν συνάψωμεν.

Nel talamo, alla luce delle δᾷδες νυμφικαί, tenute dalla madre dello sposo, si svolgeva, prima degli ἀνακαλυπτήρια, la vera cerimonia di κάθαρσις dei καταχύσματα per cacciare gli spiriti malefici, e si libava a Tyche, ad Eros ed alle divinità della nascita, fra i canti epitalamici (2).

*
* *

Il nostro frammento di pittura vascolare è altresì importante per il periodo stilistico al quale appartiene. Esaminando ciò che rimane della composizione della scena e lo stile

(1) Fritze, *Die Rauchopfer bei den Griechen*, p. 37 e ss.

(2) Cfr. Brückner ll. cc. in *64 Winckelmann-Programm zu Berlin*, 1904 ed in *Athen. Mitt.* XVII (1907), p. 85 e ss. Per il perpetuarsi di questi riti lustrali nelle cerimonie del matrimonio vedasi (oltre ai ll. cc. di Hoch, Samter, Brückner) J. Scheftelowitz, *Das Schlingen und Netzmotiv in Glauben und Brauch der Volker* in *Religiongesch. Vers. u. Vorarb.* XII, 2 (1912), p. 52-57 e Ramsay in *Annual Brit. School at Athens* XVIII (1911-1912), p. 52 e ss.

delle figure rappresentate, riconosciamo subito una pittura vascolare attica a figure rosse dell'ultima fase dello stile severo. Infatti, per la composizione della scena, osserviamo come le figure siano rappresentate ben distinte fra loro e disposte sopra una medesima linea.

Fig. 3. — Vaso nel Museo di Bologna.

Collocando al centro la coppia nuziale, si può supporre che, per ragioni di simmetria, al gruppo delle tre figure rimaste al seguito degli sposi, un altro gruppo consimile di figure, precedenti la coppia nuziale, vi corrispondesse nella parte mancante: forse qualche giovane citaredo o tibicine ed altri παῖδες προπέμποντες indicanti l'*Hymenaios* (1).

(1) Cfr. la kylix di Berlino in *Wiener Vorlegeblätter* 1888, VIII, 1; e la pisside del British Museum in Murray, *White Athenian Vases* tav. 26.

Fra tutti i ceramisti, di quest'ultima fase dello stile severo, quelli che la nostra pittura ci fa subito rammentare, in una prima disamina, sono Hieron e il suo collaboratore Makron. La scelta del tema, infatti, e il modo di aggruppamento dei personaggi richiamano le celebri ceramografie con il ratto di Elena, dipinte sullo skyphos Spinelli (1) e sulla kylix di Berlino (2) ed anche quella, pure nota, con il ratto di Briseide, dipinta sopra un altro skyphos del Louvre, già della raccolta Campana (3).

Lo schema di composizione, onde è ritratta la coppia nuziale sul nostro frammento di kylix, presenta molte analogie con il gruppo di Paride ed Elena, e particolarmente con quello di Agamennone e Briseide sulle ceramografie predette. Dello sposo che compie il gesto rituale del χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ non si scorge, è vero, che solo una porzione del braccio, della clamide, e la gamba destra, rappresentata di prospetto; ma quel poco che rimane è più che sufficiente per stabilire un confronto con la figura di Agamennone dello skyphos del Louvre. Il panneggiamento della clamide, sebbene meno movimentato, si presenta nella maniera di Hieron a larghe pieghe, terminate con una linea a zig-zag. Un'altra somiglianza tecnica ritroviamo pure nel modo di indicare la rotula del ginocchio e la faccia esterna della tibia nella gamba rappresentata di prospetto, in un movimento che contrasta con le rimanenti parti del corpo. Nella figura della sposa, all'identità dei movimenti della persona corrispondono pure, con la figura di Briseide, le forme del vestiario ed il modo con il quale questo è panneggiato. Particolarmente prediletto da Hieron è l'uso di far indossare alle sue figure muliebri l'himation a guisa di scialle, i cui lembi anteriori scendono a stola, formando in basso un grazioso movimento di linee spezzate. Proprio di Hieron è quel singolare contrasto fra il panneggio del chiton, a finissime pieghe, e quello dell'himation, a larghe falde, curveggianti per il movimento delle braccia.

Le medesime forme di vestiario, il medesimo trattamento nel panneggio, si riscontrano nelle altre due figure muliebri: un peplo a finissime pieghe con ampio kolpos, scendente oltre il ginocchio, e con corto apoptygma; un himation, posto sul dorso a scialle, con pieghe larghe, ricadenti sul davanti a stola, limitate da linee parallele ed angolari a zig-zag e terminanti in basso a punta.

La figura con le δᾷδες νυμφικαί, per il modo con il quale indossa l'himation aderente alla persona sul dorso e sul fianco panneggiato a larghe pieghe che seguono, in linee curveggianti e spaziate, il movimento delle braccia protese, ricorda molto da vicino la figura di Eleusis nel celebre skyphos con la partenza di Trittolemo, considerato fra i capolavori di Hieron (4).

(1) Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, tav. LXXXV; Baumeister, *Denkmäler*, figura 709; Reinach, *Rép. d. vases*, I, p. 437.

(2) Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung* n. 2291; *Arch. Zeit.*, 1882, p. 3; *Wiener Vorlegebl.* serie A, tav. 5; Reinach l. c.

(3) *Monum. dell' Inst.*, vol. VI, tav. 19; *Gazette Arch.* 1880, tav. 7, 8; Pottier, *Cat. des Vas. du Louvre*, G 146; Reinach, ib. p. 148.

(4) *Monum. dell'Inst.*, vol. IX, tav. 43.

Anche nel fanciullo il costume di avvolgere il mantello alla persona, discostandolo dal seno con la destra, e stringendo al fianco sinistro la parte estrema affinchè non cada a terra, somiglia a quello degli efebi ammantati di Hieron, dipinti in una kylix di Monaco (1) e sopra un'altra kylix, ascritta all'officina di Hieron, del Museo di Boston (2). E se poi scendiamo ai particolari del panneggio possiamo anche riscontrare quel caratteristico nodo di pieghe, a spirale, che forma la stoffa trattenuta dalla mano destra nascosta (3). Le ultime figure, conservando il capo, ci permettono di determinare le proporzioni, le quali corrispondono perfettamente al canone di Hieron e di Brygos ed in generale all'ultima fase dello stile severo: figure dal corpo relativamente corto rispetto alle teste assai grosse (4).

Le medesime caratteristiche di quest'ultima fase dello stile severo si hanno nelle acconciature delle chiome e nei profili. Nel fanciullo la chioma ricciuta è resa a chiazze di color nero più languido nella parte superiore ed ai lati dove appare meno folta, forse ad indicare il colore biondo. Il profilo del volto, con il naso relativamente sottile ed appuntito, le labbra alquanto sporgenti, l'occhio angolare, aperto sul davanti, ci trasporta già fuori dai profili rigidi e severi. Invece nelle due figure muliebri il disegno dell'occhio, dell'orecchio ed i lineamenti del volto conservano ancora una certa severità di forme. L'acconciatura della donzella che segue la sposa, a doppia fila di riccioli che incorniciano in risalto la fronte, ricorre, analogamente indicata mediante punti rialzati con un tono di colore più nero e lucente, in figure di Brygos. Anche per la forma delle bende e per la maniera con la quale queste sono disposte intorno alle chiome non mancano esempî di riscontro in figure di Hieron e di Brygos.

In questo esame della composizione formale della scena e dei caratteri stilistici delle figure, sebbene abbiamo notato una maggior copia di elementi di confronto in opere di Hieron, siamo lungi però dal pensare che si possa con certezza attribuire alla stessa mano di Hieron la nostra pittura frammentaria; tuttavia si hanno buone ragioni per credere che sia opera, se non di Hieron, di qualche collaboratare od imitatore di quell'artista.

* * *

Le scene di νυμφαγωγία, nei vasi a figure nere, riproducono, quasi costantemente, il momento in cui la sposa viene condotta ἐπὶ τὴν ἅμαξαν nella nuova casa. La concezione della coppia nuziale all'inizio od alla fine dell'ἀγωγή, aggruppata nell'atto rituale del χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ, è assai rara; solo con la pittura vascolare attica a figure rosse di stile severo fa la sua apparizione, e la troviamo fusa con l'antica concezione della

(1) Gerhard, *Auserl. Vasenbilder,* 280; Klein, *Meistersignaturen,* p. 163.

(2) *Arch. Zeit.*, 1885, tav. 18 e 19; Robinson, *Boston, Catal. of Vases*, p. 142.

(3) Cf. Pottier, *Catal.. du Looure,* p. 977.

(4) Cf. Hartwig, *Meisterschalen,* pp. 78, 282; Pottier, *Catal. du Louvre,* p. 980.

νυμφαγωγία ἐπὶ τὴν ἄμαξαν in una scena figurata sopra un frammento di kylix, a firma di Euphronios, uscita dalla colmata persiana dell'Acropoli, rappresentante le nozze di Peleo e Tetide (1). Questo schema di composizione corrisponde perfettamente a quello che si riscontra nelle rappresentazioni mitiche di ἁρπαγή, e si potrebbe con ciò facilmente formulare l'ipotesi che, sotto l'influenza di questo identico schema di composizione onde è ritratta la coppia nuziale, Hieron abbia rappresentato, sullo skyphos del Louvre, lo stesso Agamennone nell'atto di condurre ἐπὶ καρπῷ Briseide e non l'araldo, come nella kylix del Museo Britannico e secondo la versione omerica. Non ha infatti più luogo di intervenire la persona del προηγητής, in questa nuova concezione figurata, nell'ἀγωγή nuziale, la quale è invece indispensabile nelle scene di νυμφαγωγία ἐπὶ τὴν ἄμαξαν.

Tale schema di composizione della pompa nuziale grave e solenne, adottato dalla pittura vascolare attica a figure rosse di stile severo, scompare nelle rappresentazioni di νυμφαγωγία del periodo successivo, quando gli Amori svolazzanti sostituiscono nell'*Hymenaios* i giovani citaredi od auleti. Similmente nelle ierogamie reali o simboliche di Dionysos e di Arianna il corteo diventa vivace e sbrigliato, sotto l'influenza del thiasos bacchico (2).

ANTONIO MINTO.

(1) Cf. *Jahrb. arch. Inst.*, 1888, tav. II: Hartwig, *Meisterschalen*, tav. XLI; Pottier, *Cat. du Louvre*, p. 982.

(2) Cf. Ducati, *Osservazioni su di un cratere attico del Museo di Bologna* in *Rendiconti dei Lincei*, 1911, (Vol. XX), p. 248 e ss.

APPENDICE

Nel Museo archeologico di Firenze si conserva un nucleo cospicuo di vasi greci dipinti appartenenti alla ricca collezione archeologica del Marchese Campana, le cui *disiecta membra* si trovano disperse per molti musei d'Europa.

Dalle ricerche di Salomone Reinach (1), intorno alle vicende di quella celebre raccolta, sappiamo che sebbene il Governo di Francia, dopo la vendita del primo lotto all'Ermitage, avesse acquistato tutta la collezione rimasta a Roma, questa non passò in Francia per intero. Una serie abbastanza ricca di vasi greci fu acquistata nel 1863 dal Governo belga per il Museo di Bruxelles (2); e numerosi frammenti di ceramiche greche erano rimasti ammucchiati nelle soffitte del Monte di Pietà e solo nel 1871, per opera di Gian Francesco Gamurrini (3) poterono esser posti in luce: e mentre gran parte di questi furono dal Gamurrini acquistati per il primo museo archeologico fiorentino che andava allora raccogliendosi nel Cenacolo di Foligno, i rimasugli passavano ai musei comunali di Roma.

Per la collezione dei vasi dipinti del vecchio museo Campana, fatta eccezione del nucleo dell'Ermitage (4), possediamo degli elenchi abbastanza completi, grazie alle preziose e diligenti ricerche di S. Reinach, di E. Pottier (5), di M. Besnier (6), di Fr. Cumont (7). Solo per la raccolta fiorentina e per i rimasugli dei musei comunali di Roma poco o nulla si conosce.

Heydemann, illustrando i cimelii della Galleria dei vasi del primo museo fiorentino, indica come provenienti dalla raccolta Campana un numero di vasi che in realtà non ne provengono (8). Tenendo conto dei vecchi cartellini, dai quali sono contrassegnati, i vasi ri-

(1) S. Reinach, *Esquisse d'une histoire de la Collection Campana* in *Revue arch.*, 1904, II, p. 179 e 364; 1905, I, p. 208 e 343.

(2) S. Reinach, l. c. in *Revue arch.*, 1905, I, p. 352 e ss..

(3) G. F. Gamurrini, *Nota di alcuni doni fatti alla città di Arezzo*, 1910, p. 43, nota 1; S. Reinach, l. c. in *Revue arch.*, 1905, I, p. 346 e ss.; 1905, II, p. 162.

(4) Il Guèdeonow *(Notice sur les objets d'art acquis par le Musée impérial de l'Ermitage*, 1861) non riproduce alcun elenco particolareggiato; e scarse notizie sulla provenienza fornisce pure lo Stephani in *Die Vasensamml. des kais. Ermitage* (introduzione, p. 63 e ss.).

(5) E. Pottier, *Catal. des Vases du Louvre*, I, introd. p. 63 e ss.).

(6) M. Besnier, *La collect. Campana et les musées de Province* in *Revue arch.*, 1906, p. 30, 423.

(7) S. Reinach, l. c. in *Revue arch.*, 1905, I, p. 352 e ss.

(8) Heydemann, *Mitt. aus den Antiken-sammlungen in Ober - und - Mittelitalien* in *Hallisch Winckelmannsprogr.*, 1879, p. 84 e ss.

composti dal restauratore Franceschi, con i frammenti acquistati dal Gamurrini, sommano appena a poco più di una trentina, e tale è il numero che risulta dai vecchi elenchi del museo archeologico della Crocetta, mancando quelli del primo museo raccolto nel Cenacolo di Foligno. Nel catalogo, che si sta preparando, dei vasi delle collezioni fiorentine, per tutte le raccolte, e così pure per questa del fondo Campana, si è tenuto conto dei vecchi numeri d'inventario; sicchè questa potrà essere ben individuata e distinta dalle altre e soprattutto da quella del vecchio fondo degli Uffizi. Saranno inoltre inclusi in detto catalogo anche i frammenti di vasi attici, a figure nere ed a figure rosse, alcuni dei quali, assai interessanti per il soggetto e per lo stile, non hanno potuto essere ricomposti che parzialmente. Sopra questa serie di frammenti fissai, due anni or sono, l'attenzione, proponendo al compianto prof. Milani che ne fosse redatto un primo elenco scientifico e ne fossero eseguite delle riproduzioni fotografiche per poter iniziare una prima ricerca nelle collezioni francesi allo scopo di verificare se in realtà, come a me sembra, una parte di questi frammenti possa integrare qualche pittura vascolare importante per lo stile e per il soggetto. Confido che questo lavoro possa essere ora compiuto, sotto il nuovo direttore del museo fiorentino, dott. L. Pernier, con l'ausilio benevolo di qualche illustre collega d'oltralpe: si guadagneranno, sono certo, la riconoscenza degli studiosi. Ai quali offro intanto un saggio di detti frammenti per mezzo della tavola V che qui si pubblica e che è anche un saggio di fotografia diretta a colori, eseguita col metodo particolare dell'ing. Arturo Alinari di Firenze.

Vi si veggono riprodotti, oltre al frammento che è stato obbietto del precedente mio studio, anche due frammenti di vasi a figure nere: nell'uno dei quali è una rappresentazione vivace (attenuata nella tavola) di Hephaistos ricondotto in Olimpo da Bacco (iscrizione ΔΙΟΝΥ[σος]), nell'altro è figurato Herakles che uccide l'Amazone. La nostra tavola permette di conoscere lo stile ed i colori delle pitture e della terracotta quasi come davanti ai frammenti stessi.

A. M.

LA CORSA DI ATALANTE E HIPPOMENES

FIGVRATA IN ALCVNI OGGETTI ANTICHI

Il Robert (1), illustrando la scena dipinta in stile polignoteo sopra un cratere del Museo di Bologna (2), nella quale intravvide i preparativi della celebre gara di Atalante e Hippomenes, tentò, con l'acuta indagine delle fonti seriori, la ricostruzione di questa leggenda, quale doveva essere nelle *Ehoiai* esiodee. La geniale ricostruzione del Robert è stata ora pienamente confermata dal frammento di una *Ehoia*, contenuta in un papiro di Oxyrhynchos, recentemente scoperto e posto in luce dal Vitelli (3).

La versione della leggenda della corsa di Atalante, nelle fonti letterarie più tarde, rispecchia abbastanza fedelmente quella delle *Ehoiai* esiodee, salvo alcune infiltrazioni, dovute ai ricami della poesia ellenistica, ed allo scambio antichissimo nella letteratura delle diverse figure di Atalante: l'eroina della caccia calidonia, la competitrice di Peleo nei giochi funebri in onore di Pelias, la corridrice con i pretendenti alle nozze (4).

L'Atalante della leggenda arcadica è una vera seguace di Artemis, una ipostasi della dea, come Kyrene e Kallisto (5): τοξότις, caccia per le selve; vergine, per la sua origine divina disdegna ogni connubio con mortali. L'Atalante figlia di Schoineus, vergine, ma per imposizione di un oracolo divino (6), veloce nella corsa (ποδωκὴς δῖ' Ἀταλάντη) sfida ad una gara i pretendenti, nella quale è pena al soccombente la morte, premio al vincitore le nozze. Atalante δρομαία, che corre con i pretendenti alle nozze, non è che una derivazione specificata della vergine cacciatrice, seguace di Artemis: la verginità della figlia di Schoineus imposta dal nume, l'intervento di Aphrodite che dà ad Hippomenes i tre χρύσεα μῆλα, mediante i quali egli riesce a vincere la corsa, sono tutti elementi che vengono ad umanizzare il tipo dell'eroina atletica.

(1) Robert in *Hermes*, XXII, p. 445-454.

(2) Brizio in *Museo Italiano di Antichità classica*, Vol. II, tav. II, A. B.; Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti nelle necropoli felsinee*, p. 142, n. 300; Reinach, *Repert. des vases*, I, p. 522.

(3) Vitelli in *Papiri greci e latini della Società Italiana*, Vol. II, p. 45, frg. 130.

(4) Vedasi per la letteratura del mito: Immerwahr, *De Atalanta*, Berlin. Diss. 1885; Robert, l. c.; Eitrem in *Philologus*, LVIII (1899), p. 464; Schirmer in *Roscher, Lexikon*, I, p. 665 e ss.; Escher in *Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie*, II, p. 1890 e ss.

(5) Studniczka, *Kyrene*, p. 145; Escher in *Pauly-Wissowa*, l. cit., p. 1892.

(6) Robert, l. c. p. 449 e s.; Vitelli, l. c. (Comment. al frg. 130), p. 47.

La figura di Atalante δρομαία, vinta da Hippomenes, si fonde, nella più antica letteratura greca, con quella arcadica; ad Hippomenes, amante e vincitore della corsa, si sostituisce talvolta Meilanion (1), compagno di Atalante nella caccia al cinghiale, ed il mitico episodio viene localizzato ora nella Beozia o nella Megaride, ora nel Peloponneso (2).

Nell'arte invece queste varie figure di Atalante sono meglio distinte, perchè concepite sotto il riflesso di un determinato episodio.

L'Atalante arcadica è generalmente rappresentata come la dea cacciatrice: vestita del corto chitone, armata dell'arco, con la faretra sulle spalle, ed ἔχουσα ἐλάφου νεβρόν, come è descritta da Pausania, accanto a Meilanion, nella scena figurata sull'arca di Kypselos (3). Ma accanto a questo tipo di Atalante τοξότις (del quale sarebbe lungo anche il semplice elenco degli esempi figurati, dalla più arcaica pittura vascolare greca ai tardi rilievi dei sarcofagi romani) (4) abbiamo un tipo più particolarmente atletico dell'eroina arcadica: Atalante lottatrice in gara con Peleo. Con le chiome ora fluenti, ora raccolte, vestita di un leggero χιτωνίσκος ἐξωμίς o di un semplice περίζωμα ai fianchi, o talora nell'atto di preparazione alla gara, completamente ignuda, la figura di Atalante in lotta con Peleo rappresenta nell'arte il tipo atletico eroicizzato della *virago* lottatrice nella palestra (5).

La leggenda della figlia di Schoineus in gara con Hippomenes ha offerto all'arte un'altra virtù specifica dell'eroina cacciatrice: Atalante δρομαία. Ma disgraziatamente di questa figura di Atalante corridrice non è pervenuta a noi alcuna rappresentazione sicura nei monumenti greci della pittura e della plastica.

Nel cratere di Bologna, Atalante e Hippomenes si preparano alla gara. Mentre il giovane pretendente e rivale, deposta la clamide, è intento a detergersi dall'olio con lo strigile, come un efebo della palestra, Atalante, accanto ad un piccolo λουτρόν, interamente ignuda, meno i sandali di stoffa, con le braccia alzate si avvolge i capelli in una larga benda. Questo tipo di Atalante, ignuda, che si prepara alla gara, si confonde con le altre

(1) Apollod. III, 9, 2; Robert, l. c., p. 447; Vedasi inoltre «Hippomenes» in *Roscher's Lexikon*, I, 2688 (Stoll) ed in *Pauly-Wissowa*, VII, 1887 (Eitrem); «Meilanion» in *Roscher's Lexikon*, II, 2557 (Escher).

(2) Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum*, in *Religionsgeschichtliche Versuche u. Vorarbeiten*, V, 1, p. 36 e s.

(3) Paus. V, 19, 2; Stuart Jones in *Journ. of Hell. St.*, 1894, p. 75. È difficile stabilire se questa scena figurata sulla cassa di Kypselos rappresentasse l'episodio della corsa o quello della caccia calidonia; nella scena della caccia al cinghiale, figurata sul piede del celebre vaso François, Atalante è accoppiata a Meilanion, dietro a Meleagro e Peleo.

(4) Vedasi l'elenco dei monumenti figurati in *Roscher's Lexikon*, I, 665, ed in *Pauly Wissowa*, II, 1894; per i rilievi dei sarcofagi cfr. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 2, p. 268.

(5) Müller Walter A., *Nacktheit und Entblössung*, p. 148, 156 e ss. Per l'elenco dei monumenti figurati vedasi s. v. «Peleus» in *Roscher's Lexikon*, III, 1839 e ss.; vedansi inoltre le osservazioni tipologiche del Furtwängler sopra l'Atalante ignuda che si prepara alla lotta, incisa nella pasta vitrea della coll. Lippert (*Die antiken Gemmen*, III, p. 181; v. pag. seguente, nota 1).

figure dell'eroina ignuda, che sta facendo il bagno o completando il suo assettamento, prima di entrare in lotta con Peleo (1).

Ma se l'arte ha ritratto dalla vita palestritica ed agonistica la figura di Atalante in lotta con Peleo, ignuda nei preparativi alla gara, ricoperta di corto chitone o di un breve περίζωμα durante la lotta; similmente al medesimo repertorio di figurazioni deve essere ricorsa per esprimere l'eroina corridrice nella gara con Hippomenes.

Nel frammento della *Ehoia* esiodea, quando la vergine figlia di Schoineus fa la sua apparizione per assistere al patto, dinanzi al padre, al pretendente ed alla folla che si aduna silenziosa ammirando la sua bellezza e gagliardia, è descritta vestita del chitone che la πνοιὴ ζεφύροιο agita e distende attorno al molle petto (2): Atalante doveva avere già compiuto il suo allestimento per la gara, e non ignuda adunque, come ha sostenuto il Robert (3), ma vestita di chitone si apprestava al cimento.

Il pensiero corre subito alle fanciulle, descritteci da Pausania (V, 16, 2), che gareggiavano nella corsa ad Olimpia, durante le feste di Hera: per rendere liberi i movimenti del corpo esse erano vestite di un corto chitone, che giungeva appena fino al ginocchio, e che, slacciato sulla spalla, scopriva una parte del seno. Un magnifico esemplare di questo tipo classico di donzella corridrice è offerto da una statua marmorea della Galleria dei Candelabri al Vaticano (4), intorno alla quale fu espressa recentemente da Alessandro Della Seta (5) una ipotesi molto ardita, ma altrettanto ingegnosa: egli scorge rappresentato, nei movimenti della donzella, non la partenza o l'arrivo, ma un improvviso arresto nella corsa; la fanciulla, con la testa abbassata, vede a terra qualche cosa che richiama improvvisamente tutta la sua attenzione. Pensa egli quindi ad Atalante che si arresta per raccogliere i χρύσεα μῆλα di Aphrodite, lasciati cadere da Hippomenes, durante la corsa.

Le osservazioni del Della Seta sono molto persuasive rispetto alla interpretazione dei movimenti della fanciulla. La congettura però che la palma, espressa sul tronco d'albero, sia una aggiunta del copista ignaro del primitivo soggetto, mi sembra, per quanto possi-

(1) Cfr. la scena dipinta nel centro di una kylix a f. r. della Bibl. Nation. di Parigi (Luynes, 730): Lenormant in *Gaz. archéol.*, 1880, p. 93 e s.; Babelon, *Cabinet des Antiques*, p. 55 e s. (tav. 18); De Ridder, *Cat. des vases peints*, p. 482, n. 818. Vedasi inoltre la figura di Atalante incisa sulla pasta vitrea della collezione Lippert (Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. XVI, n. 27, p. 71; III, p. 181) ricavata da una composizione più ampia, comprendente la figura di Peleo che, come Atalante, si prepara alla lotta (cfr. Overbeck, *Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis*, tav. VIII, n. 2 e 3).

(2) Cfr. Vitelli, l. cit. frg. 130, v. 5 e ss.; *Hesiodi Carmina (Rzach*[3]*)*, Addenda, p. 269, v. 5.

(3) Il Robert basandosi sul vaso di Bologna e sulle parole dello scolio Townl. a Ψ 683 (Ἡσίοδος γυμνὸν εἰσάγων Ἱππομένη ἀγωνιζόμενον Ἀταλάντῃ) ha sostenuto che nelle *Ehoiai* Atalante fosse rappresentata nuda nelle corsa: cfr. Vitelli in Comm. frg. 130, p. 45, nota 3.

(4) Helbig, *Führer durch die Sammlungen in Rom*, 1912, p. 234 e ss.; Walter A. Müller, l. c., p. 165.

(5) A. Della Seta in *Ausonia*, VIII (1913), p. 1 e ss.

bile, assai ardua a sostenersi. Ad ogni modo, accettando anche tale congettura, non riuscirebbe ben chiara e determinata la concezione artistica di una figura di Atalante isolata, che arresta la sua corsa, con un movimento così istantaneo, alla vista degli ἀγλαὰ δῶρα di Aphrodite, senza l'intervento del giovane rivale, che, gettandoli a terra ed invitandola a coglierli, ha provocato quell'improvviso arresto nella corsa. L'arte non può avere concepito dissociate le due figure di Atalante ed Hippomenes nell'episodio culminante della gara (1).

Mancano, è vero, nell'arte classica, monumenti diretti e sicuri (2) che ritraggano i due eroi nell'episodio della corsa, ma vi sono tuttavia tarde figurazioni dell'arte industriale romana, alcune delle quali conservano, nella loro rozzezza, un sapore tutto classico di composizione, e perciò mi sembrano degne di esser prese in esame.

Due di queste scene figurate con la gara di Atalante ed Hippomenes sono già edite; ma vedo, con mia sorpresa, che furono trascurate dagli eruditi nell'elenco delle fonti monumentali di questo mitico episodio.

La prima ricorre graffita sopra una coppa vitrea del Museo di Reims e proviene da una tomba romana, della fine del III secolo d. C., scoperta nelle vicinanze di quella città (scavi Orblin, 1896) (3).

La seconda è espressa in rilievo sopra due frammenti di un medaglione fittile della raccolta Morgan, che serviva di decorazione ad un *urceus* romano, del II–III secolo d C. (4).

(1) Classificando il prototipo della statua vaticana nella cerchia delle opere giovanili di Mirone, il Della Seta pone in rilievo il confronto, che egli istituisce per analogia di movimenti, con il Marsia del celebre gruppo mironiano. Ma il movimento istantaneo del Sileno che arresta la sua danza e si ritrae sbigottito, fissando a terra la doppia tibia, potrebbe essere concepito isolato, senza la presenza di Athena che, gettando a terra lo strumento ambito, gli proibisce di coglierlo?

Nella descrizione frammentaria della corsa, che si conserva nella *Ehoia* (v. 34-47), assistiamo ad un contrasto assai movimentato fra i due eroi: Hippomenes cerca di persuadere la figlia di Schoineus ad accettare i doni di Aphrodite; e poi lascia cadere ad intervalli sul δρόμος i tre pomi, provocando per tre volte l'improvviso arresto della donzella, la quale poi riprende, ogni volta, più velocemente la corsa, cercando di raggiungere il giovane rivale che avanza sempre più verso la meta.

(2) Nulla sappiamo intorno al gruppo marmoreo illustrato dal Montfaucon per Atalante ed Hippomenes in corsa (Montfaucon, *Suppl.*, I, tav. 45 = Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 478, 5). In una *kotyle* a fig. rosse del British Museum, il Walters riconosce Atalante che offre una coppa ad Hippomenes vincitore (?) (Birch-Walters, *History of ancient Pottery*, II, p. 141, 4). Incerta è inoltre l'attribuzione, all'episodio mitico di Atalante corridrice, della scena figurata sopra un dipinto pompeiano (Sogliano, *Le pitture campane*, 112; Robert, l. c. in *Hermes*, XXII, p. 452; Petersen in *Mitt. des Röm. Inst.*, XIV (1899), p, 91 e ss.; Hermann, *Denkm. der Malerei des Altertums*, tavv. 18 e 19, p. 27 e s).

(3) Cfr. *Catal. du Musée Arch. de Reims*, pagina 72, tav. II, n. 2281; Kisa, *Das Glas in Altertum*, II, p. 660; Morin J., *La Verrerie en Gaule sous l'Empire Romain*, p. 239, fig. 324.

(4) Questi due frammenti di medaglione fittile che si completano a vicenda, furono scoperti ad Orange; già della collezione Gréau, fanno parte ora della raccolta di Pierpont Morgan: Cfr. Froehner, *Coll. J. Gréau*, n. 94; idem, in *Gazette archéol.*, XIV, (1889-90), p. 56; J. Déchelette, *Les*

A queste figurazioni sono lieto di aggiungerne una terza, che forma il soggetto principale di questa mia breve nota, e che si può quasi dire sconosciuta (1); essa è graffita sopra un calice di vetro incolore, che si conserva nella collezione Temple Leader (ora Lord Westbury) al Castello di Vincigliata presso Firenze (v. i nuovi disegni nelle figure 1 e 2).

La scena figurata in rilievo sul medaglione fittile della collezione Morgan è per noi meno interessante, perchè riproduce l'epilogo della gara di Atalante ed Hippomenes; mentre la figurazione graffita sopra i due vasi di vetro di Reims e di Vincigliata presenta i due eroi nel momento culminante della corsa.

Il calice di vetro di Vincigliata (alt. m. 0,247; diam. del labbro 0,145) fu scoperto in frammenti nelle vicinanze di Vada, nell'alta Maremma Toscana, ed acquistato parecchi anni fa da Sir Temple Leader per la sua raccolta. Esso appartiene a quella serie tipica in forma di tronco di cono (2), cara ai vetrai romani dell' Impero e che si trova diffusa ovunque, dall' Egitto alla Gallia renana, ed i cui prototipi fittili furono recentemente intravveduti dal Thiersch (3) nelle caratteristiche tazze cretesi di Gournia.

Fig. 1. — Vaso di vetro.

La figurazione è incisa con una tecnica assai rozza. I contorni dei corpi, i particolari anatomici sono resi a doppia linea incisa a punta di diamante, e similmente, con tratteggi di linee incise e parallele, è rilevato il vestiario: così la superficie occupata dalle figure si solleva dal fondo ed il finto rilievo viene ad accentuarsi in alcune parti più prominenti, rese a superficie rugosa, con altri tratteggi di linee a zigzag, a punta di diamante e con pietra di smeriglio. Esaminando accuratamente le figure, sotto la mano rozza e male addestrata del *diatretarius* provinciale del medio impero, vi si riconosce un disegno veramente classico nella concezione dei movimenti del corpo. Di questi vasi di vetro incisi, con figurazioni di soggetto mitologico, abbiamo numerosi altri esemplari, scoperti sulle rive del Reno e nelle Fiandre, graffiti anche più rozzamente del nostro, ma prettamente classici nella composizione delle scene rappresentate; le iscrizioni in greco, indi-

vases céramiques ornés de la Gaule romaine, II, p. 279-281, n. 80; Birch-Walters, *History of Ancient Pottery*, II, 532, fig. 228. Un terzo frammento isolato rinvenuto nel territorio di Vienne, appartiene alla collezione L. Chaumartin: Cfr. Déchelette, l. c., II, (Appendice) p. 346; Héron de Villefosse in *Revue épigr.*, V, p. 54 C.

(1) Leader Scott, *The castle of Vincigliata,* p. 159, fig. 40.

(2) Kisa, l. c., III, *Formentafel*, G 437-440.

(3) Thiersch, *Kretische Hornbecher* in *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, XVI (1914), p. 78-85.

canti i personaggi figurati, richiamano ai prodotti del tardo ellenismo ed ai commerci fiorenti con l'Oriente, nel III e IV secolo dell'Impero Romano (1).

La scena figurata occupa, tutto all'intorno, una larga zona mediana del nostro calice vitreo, limitata superiormente da una decorazione a graffiti, con il motivo assai comune della spina di pesce, ed inferiormente da una breve zona di listelli verticali e paralleli.

Atalante e Hippomenes sono rappresentati in corsa: precede Hippomenes (**ΙΠΠΟΜΕΝΗC**) che, a quanto si può comprendere, per la rottura di gran parte del corpo, è figurato ignudo, eccettuati i calzari (ἐνδρομίδες) che arrivano quasi a metà della gamba; l'eroe non si presenta tranquillo, ma mentre, preoccupato della meta, concentra tutte le sue forze per avanzare, si volge con il capo all'indietro, verso la sua formidabile avversaria, quasi per rivolgerle la parola, spiare i suoi atteggiamenti, constatare la distanza che da essa lo di-

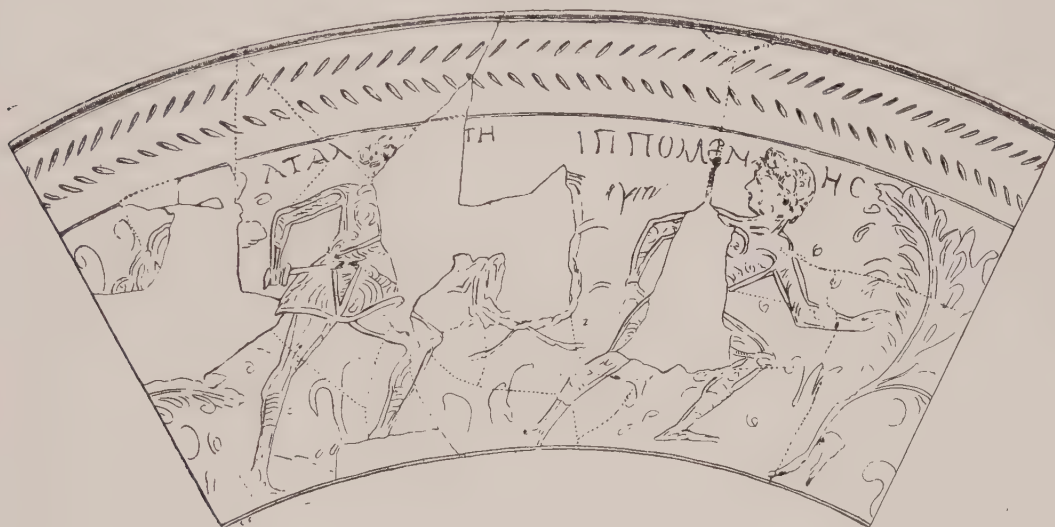



Fig. 2. — Incisioni sul vaso predetto.

vide. Atalante (**ΑΤΑΛ..ΤΗ**) lo insegue da vicino, vestita di un chitone assai corto, che le ricopre appena i fianchi, e che, slacciato dalla spalla destra, sembra solo fissato su quella sinistra; ha i piedi e le gambe, fino al polpaccio, calzate di ἐνδρομίδες. La testa e la parte sinistra del corpo disgraziatamente mancano; ma la direzione dello sguardo, si può facilmente indovinare rivolta verso il giovane pretendente, che essa cerca di raggiungere e di colpire, con una spada sguainata e fortemente impugnata nella destra.

Una corona con rami intrecciati, forse di lauro (la rottura ne impedisce l'identificazione) divide i due competitori; il paesaggio dove la scena si svolge è indicato da un

(1) Cfr. Mowat in *Revue archéol*, 1882, II, p. 290 e ss.; Kisa, l. c., II, p. 654 e ss.; Morin, l. c., p. 234 e s.; p. 239 e s.

arboscello d'acanto, e sul terreno accidentato del δρόμος spuntano delle pianticelle, assai stilizzate, che ne completano la vegetazione.

Si potrebbero ricordare numerosi esempi di analoghe composizioni, particolarmente ricorrendo alla pittura vascolare greca, esibenti due figure in corsa, in cui quella che precede volge il capo indietro per spiare la posizione dell'altra che la insegue (1). Questo movimento del capo in Hippomenes è giustamente determinato dalla paura che gli incute la sua competitrice.

Nel frammento della *Ehoia* esiodea (v. 29-35), Atalante è descritta nell'atto in cui sta per slanciarsi nella corsa, mentre Hippomenes, che sa in pericolo la propria vita, ricorre ad ingannevoli parole per convincere la bella figlia di Schoineus ad accettare i preziosi doni di Aphrodite.

Ma vi è, nella figurazione incisa sul nostro calice, qualche cosa di più, che giustifica il volger del capo in Hippomenes ed il desiderio di raggiungere veloce la meta: Atalante insegue armata di spada il giovane pretendente e rivale.

Nel frammento della *Ehoia* mancano, disgraziatamente, i versi nei quali il padre Schoineus segnava nel patto la sorte del pretendente, se fosse stato vinto dalla donzella. Vi sono tuttavia alcuni accenni (v. 33 περὶ ψυχῆς), particolarmente, alla fine della corsa quando il giovane sta per raggiungere la meta, gettando a terra il terzo pomo, (v. 47, σὺν τῷ δ' ἐξέφυγεν θάνατον καὶ κ[ῆρα μέλαιναν.]).

Ma in Apollodoro (III, 9, 2), in Igino (fab. 185 ed. Bunte), e nell' *Interpolator Servii* (*Com. in Verg. Aen.* III 113 — ed. *Thilo-Hagen* I, 363, 3-16), si parla chiaramente di Atalante armata che uccideva i pretendenti, che soccombevano nella corsa. In Igino anzi è indicata anche l'arma e le modalità dell'uccisione, secondo il patto stabilito da Schoineus: « *Itaque cum a compluribus in coniugium peteretur, pater eius simultatem constituit, qui eam ducere vellet, prius in certamine, cursu cum ea contenderet, termino constituto, ut ille inermis fugeret, haec cum telo insequeretur; quem intra finem termini consecuta fuisset, interficeret, cuius caput in stadio figeret* ».

Non vi ha dubbio quindi che Atalante del vaso di Vincigliata si palesa la donna ἀμείλιχον ητορ ἔχουσα (2) non solo nel rifiutare i doni di Aphrodite, ma anche nell'uccidere i pretendenti vinti nella corsa.

Assai strette affinità di composizione con la scena del nostro vaso offre, nonostante la diversità del soggetto, la coppa vitrea del Museo di Colonia (3) rappresentante Hypermnestra che insegue armata Lynkeus, sebbene in essa la presenza di Pothos indichi chiaramente che ben presto al furore subentrerà, nell'animo della Danaide, l'amore per l'inseguito.

(1) Per scene generiche cfr. E. Norman Gardiner, *Greek athletic Sports and Festivals*, p. 288, fig. 56; p. 289, fig. 57. Si può tuttavia riscontrare il medesimo movimento in scene particolari di figure fuggenti ed inseguite: quali per esempio Eos e Kephalos; Borea ed Oreithyia; Peleo e Tetide ecc.

(2) Vitelli, l. c., frg. 130, v. 34 (nota); cfr. Ovid. Met. 572 « *immitis* ».

(3) Kisa, *Das Glas in Altertum*, II, p. 501, fig. 246 e p. 658.

Ben differente è invece la rozza e schematica figurazione della gara di Atalante, espressa sopra la coppa vitrea di Reims (fig. 3): Atalante è, sì, concepita con la destra armata di spada, ma è ritratta nel momento in cui, riconoscendosi vinta, stende le braccia verso il suo avversario, trasformato da Hippomenes in Hippomedon, come in uno scolio di Apollonio Rodio (1). I due competitori avvolti in ampii mantelli, hanno perduto quel tipo classico che conservano invece nella figurazione del vetro di Vincigliata.

Fig. 3. — Coppa di vetro.

L'abito di Atalante che insegue armata Hippomenes non poteva concepirsi che su quello tipico dell'Amazone combattente. Ben si addice ad Atalante, come alle Amazoni, il corto chitone che lascia, per la libertà dei movimenti, scoperta la parte destra del seno, e bene si addicono gli alti calzari: così in questa gara di corsa armata il tipo di Atalante δρομαία si fonde con quello di Atalante τοξότις della leggenda arcadica.

Fig. 4. — Medaglione di terracotta.

Il tipo classico delle Amazoni, ferite o vinte, di Fidia, di Policleto, di Cresilas, si perpetua nella figura di Atalante, ritratta in rilievo sul medaglione fittile della raccolta Morgan. Vestita del *chitoniskos exomis* che, slacciato sulla spalla, le discopre la mammella destra, essa rivolge lo sguardo verso il suo vincitore e sta per indirizzargli la parola, tenendo l'indice della mano sinistra alla bocca, mentre con la destra sostiene uno dei pomi fatali che essa ha raccolto nel δρόμος. L'eroe (2), con la palma della vittoria nella sinistra, è figurato ignudo nell'atto di cingersi il capo con un ramo di alloro, mentre volge lo sguardo verso Atalante (3). Questa figura di Hippomenes vincitore non è che la traduzione di un tipo statuario assai comune, quello cioè del palestrita καλλίνικος; richiama infatti

(1) *Argon.*, I, 769; cfr. Zwicker in *Pauly-Wissowa,* s. v. *Hippomedon,* VIII, 1883, 7; Gruppe, *Gr. Myth.*, 83, 1.

(2) Nell'iscrizione egli è indicato con il nome di Hippomedon come sul vaso di Reims.

(3) Alle due figure di Atalante e Hippomedon,

subito il nostro pensiero alle statue degli atleti vincitori, poste negli intercolumni delle Palestre, rappresentate in rilievo sulle terrecotte Campana (1).

Nella parte superiore del medaglione si leggono i tre esametri seguenti:

« *Respicit ad malum pernicibus ignea plantis*
« *Quae pro dote parat mortem quicunque fugaci*
« *Velox in cursu cessasset virgine visa.*

Questi versi, come giustamente osservò il Froehner (2), si applicano bene ad Atalante, ma non hanno alcun rapporto con la situazione. Presuppongono invece l'esistenza di un'opera d'arte che rappresentava Atalante, vinta, nell'atto di contemplare gli ἀγλαὰ δῶρα di Aphrodite. Aggiungono poi alla tradizione letteraria una versione nuova, della quale non ci è dato di cogliere la fonte: I pretendenti, che gareggiavano con la bella figlia di Schoineus, perdevano la gara, non tanto per abilità di lei nella corsa, ma perchè si arrestavano a contemplare la sua bellezza.

Hippomenes vincitore, sicuro ora della propria vita, contempla la bella vergine che, secondo il patto, è divenuta sua sposa.

ANTONIO MINTO.

rappresentate nel centro del medaglione, fanno riscontro ai lati la figura di Schoeneus, padre di Atalante, ed una figura muliebre, personificazione della Palestra (cfr. Höfer in *Roscher's Lexikon*, III, p. 1263) seduta sopra un rialto roccioso, laureata, e tenente con la destra una palma; sopra le figure dei due eroi vi è rappresentata una piccola tavola con sopra i premi per il vincitore della gara (cfr. E. Norman Gardiner, l. c., p. 208, fig. 27 *a*).

(1) Cfr. Rohden, in *Die antiken Terracotten*, IV, 2, tav. LXXI, 1; tav. CXLII, 2; tav. CXLIII, 1, 3.

(2) Cfr. Froehner in *Gazette archéol.*, XIV, p. 60.

DI VNA LEGGIADRA FIGVRINA IN BRONZO

(Tav. VI)

A Montegabbione, nel circondario di Orvieto, un operaio del Comune, praticando uno scasso per una fognatura urbana in Via Bersaglieri, scoprì, alla profondità di m. 0,80, una gentile figurina in bronzo, che si potè fortunatamente ricuperare per le collezioni del R. Museo Archeologico di Firenze.

Dopo un accurato ripulimento, al bulino, da grosse subolliture ed efflorescenze che ne avevano alquanto alterata la superficie intaccando la patina olivastra del fondo con chiazze rosse di sottossido e nere di protossido, è apparsa subito nel piccolo bronzo una delicata e fine esecuzione ed una purezza nativa di stile che ci permettono di ammirare per suo mezzo i pregi non comuni dell'opera originale donde il bronzetto stesso deriva (tav. VI).

La statuetta, alta m. 0,113, rappresenta una giovane donna, indossante un peplo dorico, con apoptygma. È concepita con la gamba destra alquanto protesa, in atto di avanzare lentamente, e con la testa leggermente inchinata. Il volto è assai danneggiato, per la corrosione della guancia destra, della punta del naso e del labbro inferiore; gli occhi erano cerchiati in argento, ma di questi cerchietti indicanti la pupilla si conserva soltanto quello dell'occhio sinistro, essendo l'altro scomparso. La massa bipartita dei capelli incornicia la fronte, alquanto in basso, con ondulazioni flessuose, e s' ingrossa gradualmente alle tempia, nascondendo la parte superiore degli orecchi; dietro gli orecchi, due trecce scendono a spira, da una parte e dall'altra, sulle spalle, mentre l' intera massa si raccoglie sulla nuca formandovi una grossa crocchia.

Il lato destro del corpo è assai danneggiato, e, solo dopo un diligente esame, si possono intravedere i punti di contatto del braccio destro mancante, che, saldato a parte alla spalla, scendeva aderente al corpo, e, piegato leggermente al gomito, era proteso un po' all' innanzi: la figura doveva forse sostenere con la destra qualche oggetto. Ben conservato è invece il braccio sinistro, ripiegato al gomito ad angolo retto, la mano del quale è impegnata a sollevare, con graziosa mossa, una piega dell'apoptygma.

Il vestiario dorico della nostra figurina si avvicina ad una nota e numerosa serie di statue muliebri, vestite di peplo, ma nello stesso tempo se ne allontana per una certa libertà nell'andatura delle pieghe. L'apoptygma, leggermente scollato, scende alquanto più in giù dei fianchi, e non si scorge sotto ad esso alcuna traccia di cintura e di kolpos; sul davanti,

i lembi estremi vengono giù liberi solo nella parte destra, invece a sinistra sono trattenuti dalla mano; sul dorso il lembo superiore del peplo, ripiegato, è portato sopra le spalle, e quivi fissato, ma, sporgendo ai lati, forma una specie di manica larga e pendente che ricopre le braccia. Sul fianco destro, rovinato, il peplo è aperto, e, per mezzo degli orli ricadenti, fa un gioco di pieghe a zig-zag, con linee regolarmente divergenti e convergenti ad angolo.

Il grazioso motivo di occupare la mano sinistra, libera, nel sollevare una piega dell'apoptygma, viene a rompere da questo lato la andatura delle pieghe, derivate dalla sporgenza del seno, e dà origine ad un incrociamento di linee sapiente, e ad una ondulazione nell'orlo estremo, che toglie il consueto parallelismo dei lembi laterali, liberamente scendenti dalle spalle e dal seno, e conferisce al panneggiamento un maggiore realismo.

Sul davanti, nella parte inferiore, le pieghe del peplo sono perfettamente rispondenti ai movimenti della figura, e, benchè sia mantenuta la solita piega verticale fra le gambe, manca qualsiasi traccia di quel contrasto, che si nota negli esemplari tipici del V secolo, fra il gruppo di pieghe che scendono rigide e verticali lungo la gamba, sostenente ancora quasi tutto il peso del corpo, e l'adattamento della stoffa alla gamba lievemente protesa, della quale si delineano i contorni.

Nella parte posteriore è continuato il rimbocco del peplo, ma le pieghe non sono rese con pari accuratezza, come sul davanti. Una incassatura a striscia, praticata dalla metà del dorso fino all'estremità inferiore, indica chiaramente che il bronzetto doveva essere addossato ad un sostegno, non perfettamente verticale, ma, in tutto od in parte, ripiegato ad arco. Si tratta adunque di una figurina ornamentale, decorante un oggetto metallico, che non possiamo precisare se fosse un candelabro, un thymiaterion, l'ansa di qualche grande vaso, ovvero il manico di una patera o di uno specchio; ad ogni modo la conformazione dell'incavo per l'attacco, e l'atteggiamento del capo e del corpo fanno escludere l'ipotesi che la figurina avesse una vera e propria funzione di sostegno, come nella maggior parte dei bronzi decorativi.

Ma veniamo all'esame diretto del soggetto e dello stile. La testa inchinata con graziosa flessione del collo, lo sguardo abbassato, il gioco d'ombre delicato che, per tale movimento, copre la parte inferiore del volto, conferiscono alla nostra donzella una espressione di grazia pudica, di riservatezza ingenua, che sono in corrispondenza perfetta con il portamento modesto e severo del corpo.

Questa delicata fusione di dolcezza e di modestia, nell'espressione del capo abbassato e nel portamento della persona richiama subito il nostro pensiero alle fanciulle ateniesi che, con gli occhi abbassati, seguono la processione lenta e solenne delle Panatenee, nel fregio del Partenone. È noto come il motivo della testa abbassata, e talora leggermente piegata, esprimente un determinato sentimento, abbia le sue radici nella grande arte del V secolo: questo motivo infatti, già in precedenza trattato nella pittura vascolare attica a

figure rosse, fin dallo stile severo, formò la grazia delle opere statuarie della scuola di Fidia e di Policleto, perpetuandosi poi nei rilievi votivi e funerari. La concezione di tale movimento del capo è sempre corrispondente al particolare stato d'animo in cui è espressa la figura ed in piena armonia con gli atteggiamenti del corpo: l'espressione sentimentale varia quindi a seconda dei soggetti. Così anche nell'atteggiamento del capo della nostra donzella sembra d'intravvedere l'espressione di un determinato sentimento, che, posto in relazione con il portamento della persona, fa pensare al religioso raccoglimento di una giovane, intenta a compiere una cerimonia sacra. Sarei adunque propenso ad immaginare la giovinetta nell'atto di sostenere con la destra qualche offerta o qualche oggetto del culto; anzi, considerando l'impostatura visibile del braccio mancante, che scendeva giù quasi diritto, solo con una leggera flessione al gomito, sarei inclinato a pensare che l'oggetto potesse essere una *patera* od una *prochous* per la libazione.

Tale ricostruzione ipotetica trova un solido fondamento, qualora spingiamo le nostre ricerche comparative e tipologiche ad altri monumenti figurati di destinazione ieratica, e particolarmente alla ricca e svariata serie dei bronzetti e delle terrecotte votive.

Una statuetta marmorea acefala, recentemente scoperta a Siracusa (1), figurante una donzella che reca con la destra una *prochous*, offre un bellissimo esempio, quantunque riproduca un tipo stilistico più antico, per la integrazione del braccio destro nella nostra giovinetta ed anche per l'integrazione più ipotetica dell'oggetto che sosteneva nella mano.

Il medesimo tipo di donzella οἰνοχοούση si ha, fra le statuette di terracotta, in alcuni esemplari di Siracusa e di Taranto (2). Ma nella maggior parte di queste figurine fittili di offerenti e di sacerdotesse (3), non solo la mano destra, ma anche quella sinistra è sempre impegnata a sostenere un'offerta od un oggetto sacro del culto. Non mancano tuttavia esempi in cui una delle mani, per lo più la sinistra, è occupata a sollevare un lembo od una piega del peplo. Questo motivo, che risale all'arte arcaica (4), è comune nelle figurine muliebri in bronzo dei manichi di specchio, in cui le braccia, perduta la primitiva funzione tettonica, riservata solo al capo ed al corpo (5), sono variamente impegnate, a seconda dei soggetti che in realtà rappresentano (6). Del tutto diversa è la concezione di tale motivo nella nostra donzella: non per facilitare il movimento della persona, ma per disimpegnare la mano, l'artista ha escogitato il grazioso atteggiamento di sollevare una piega dell'apoptygma.

(1) Orsi in *Ausonia*, VIII (1913) p. 67 e ss.

(2) Cfr. Kekulé, *Die Terrakotten von Sicilien* in *Die antiken Terrakotten* II, 28, 3; Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten* nella medesima opera, III, 113, 3, 8; 118, 45.

(3) Cfr. Winter, l. c. passim; Frickenhaus, in *Tiryns*, I, tav. VIII-XII.

(4) Cfr. Kalkmann in *Jahrb. arch. Inst.*, XI, (1896), pag. 31 e s.

(5) Cfr. Praschniker in *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst.*, 1912, p. 219 e ss.

(6) Cfr. Wiegand, *Bronzefigur einer Spinnerin* in *LXXXIII Programm zu Winckelmannsfeste*, Berlin, 1913, p. 9 e ss.

Pertanto se queste figurine di terracotta e di bronzo, esibenti figure di donzelle del culto vestite di peplo, possono fornirci una guida sicura per la ricostruzione del soggetto espresso dal nostro bronzetto, la troppa fedeltà agli archetipi (dovuta alla loro destinazione ieratica, ovvero, in taluni piccoli bronzi decorativi, a funzioni architettoniche) non ci permette di fare alcuna comparazione a riguardo dello stile. La nostra donzella, nell'insieme dei caratteri del volto e del vestiario, pur conservando una certa solennità nel costume dorico, ci offre un adattamento verso un tipo più nobile ed elegante. Esaminiamo anzitutto la testa: questa non grava più verticalmente sul corpo rigida e severa, ma è dolcemente inchinata, con una leggera torsione del collo. Le ciocche ondulate dei capelli si distaccano dalla fronte, in modo netto, con un notevole risalto che si accentua sempre più verso le tempie; tuttavia non formano un contorno angoloso, ma curveggiante, che viene a completare la forma ovale, alquanto allungata, del viso. Una novità dai tipi consueti di acconciatura sta nelle due trecce ricciute, che scendono lungo il collo sulle spalle, associate al nodo che raccoglie l'intera massa dei capelli dietro la nuca. Quantunque si tratti di un piccolo bronzo, nondimeno si intravvedono benissimo, nei caratteri del volto, alcuni particolari severi nelle sopracciglia condotte in modo netto e preciso, nelle guance carnose, con gli zigomi un po' alti; questi tratti severi contrastano con il disegno addolcito delle labbra, con il mento non quadrato e corto, ma alquanto allungato e tondeggiante, con il collo non tozzo, ma relativamente snello.

Nella conformazione delle pieghe del peplo ho già rilevato quanto sia notevole il distacco da quel tipo schematico e convenzionale della scultura del V secolo, sorto e perfezionato sotto l'influenza delle scuole peloponnesiache, dal quale per solito derivano tutte le figurine in bronzo di carattere ornamentale o votivo (1). Il peplo indossato dalla nostra donzella, che la corrosione del lato destro impedisce di constatare se fosse cinto sotto all'apoptygma, o addirittura σχιστός sull'intero fianco, non offre il solito parallelismo di pieghe, nei lembi laterali ricadenti dell'apoptygma; nè inferiormente ricorrono i soliti cannelli rigidi e verticali, che di consueto fasciano la gamba su cui gravita il corpo. Sebbene la stoffa risulti alquanto pesante, abbiamo già osservato come essa offra un panneggiare largo e movimentato, con pieghe ampie, sobriamente spezzate, ondulate, sia nell'apoptygma, sia nella parte inferiore, quali possono apparire in una piccola copia in bronzo.

Questo tipo di chitone dorico, così svolto e modificato, forse sotto l'influenza delle formule artistiche del vestiario ionico, fa la sua apparizione anzitutto nella pittura vascolare

(1) Cfr. Furtwängler, *Neue Denkmäler Antiker Kunst,* II, in *Kleine Schriften* (Sieveking-Curtius), II, p. 470 e ss. Ben si comprende che il vestiario dorico, legato per la sua severità a tradizioni ieratiche, persista, come nelle immagini divine, nelle figure di sacerdotesse e di donzelle del culto, anche nelle rappresentazioni più tarde dell'arte: vedasi, per esempio, la donzella, sacerdotessa di Nemesis, che è rappresentata nel dipinto pompeiano della casa del Citarista (Hermann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, p. 147, fig. 41, tav. III).

attica della seconda metà del v secolo (1). Nella grande arte statuaria si svolge più lenta e tardiva questa trasformazione, perchè più legata agli antichi schemi convenzionali. Ho già rilevato, nella nostra statuina, quale importanza abbia per lo svolgimento del panneggiamento, quel grazioso motivo di disimpegnare la mano sinistra, sollevando una piega dell'apoptygma. Di questa concezione puramente artistica, senza alcun rapporto con l'azione della persona, non manca qualche esempio nella scultura della fine del v e degli inizi del iv secolo. Così l'Athena, tipo Giustiniani (2), trattiene con la mano sinistra una piega dell'himation, che le ricade dalla spalla, rompendo il libero svolgimento delle pieghe. Ma soprattutto nei rilievi votivi e funerari, i quali risentono più l'influenza della pittura che quella della plastica, possiamo osservare la novità di questi partiti escogitati dall'arte per rompere la monotonia del panneggiamento, e dare maggior vita e movimento alla persona: l'Hermes, nel rilievo di Orpheus ed Eurydike (3), porta leggermente in avanti, con la mano destra, alcune piegoline del corto chitone, che per tale movimento rimane in alcuni tratti increspato, in altri aderente all'anca; similmente una delle fanciulle di un rilievo del Palatino (4) intrattiene la mano libera con una piega del peplo.

Più tardi, nella scultura del iv secolo, non si sentì alcun bisogno di ricorrere a questi artificii, quando la leggerezza e la elasticità dei movimenti del corpo si estrinseca, con maggiore naturalezza, nei panneggiamenti. Nella nostra donzella mi sembrano preannunziate queste forme più naturali del piegheggiare e particolarmente nell'ondulazione delle pieghe dell'apoptygma si avvicina ad alcuni graziosi bronzetti, e soprattutto ad uno della collezione di Vienna (5) riproducenti il tipo di Artemis-Tyche, il cui originale nella grande arte, conosciuto attraverso al migliore esemplare di Dresda, fu dal Furtwängler ascritto alla cerchia delle prime opere di Prassitele (6).

Nello studio del nostro bronzetto, per lo svolgimento stilistico del tipo, soprattutto in

(1) Boehlau, *Quaestiones de re vestiaria Graecorum* p. 57 e ss. Per citare alcuni esempi vedasi la figura di Eriphile nella pelike di Lecce (Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 66); quella di Melusa nell'anfora del British Museum (Cat. E 271); quella di una donzella οἰνοχοούσῃ, libante ad un guerriero, sopra uno stamnos di Monaco (Buschor, *Griech. Vasenmalerei* fig. 135 (II ed.). Per i vasi in istile di Meidias, cfr. Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* p. 106; Ducati, *I vasi dipinti in stile di Midia,* p. 26 e 35.

(2) Brunn-Bruckmann, *Denkmäler gr. u. röm. Skulptur* n. 200; Helbig, *Führer in Rom,* (1912), I, p. 28, 38; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 593-595, p. 164.

(3) Brunn-Bruckmann, l. c. n. 341 a; A. Ruesch, *Guida del Museo Naz. di Napoli*, p. 45 e seg. [Mariani].

(4) Savignoni in *Bull. della Comm. arch. com. di Roma*, 1897, pag. 73 e ss. tav. V; Amelung in *Röm. Mitt.*, 1899, p. 1 e ss., tav. 1.

(5) Sacken, *Die antiken Bronzen in Wien,* tav. 7, 1. Per questi bronzetti riproducenti il tipo di *Artemis-Tyche* o di *Isis-Tyche* vedansi: Sacken, l. c. tav. XVI, 2; *Samml. Hoffmann*, 1888, tav. 35; Sieveking, *Die Bronzen der Samml. Loeb,* 1913.

(6) Furtwängler - *Meisterwerke*, p. 554; *Samml. Somzée,* n. 32; *Beschreibung der Glyptothek zu München*, n. 227; *Griech. Originalstatuen in Venedig* (nelle *Abhandl. der k. bayer. Akad. der Wiss.*, 1 Class. XXI, vol. II, p. 312 e ss.).

rapporto al vestiario, abbiamo già accennato come maggiori elementi di riscontro si abbiano, oltre che nei vasi dipinti, sui rilievi votivi e funerari. Ricorderò per tutti un bellissimo esempio, fra i più antichi, offerto dalla giovinetta della stele Giustiniani (Museo di Berlino) che sembra la traduzione fedele di una piccola figurina in bronzo, alquanto più antica, come tipo stilistico, della nostra (1): vestita di chitone dorico σχιστός essa ricorda, per l'abito e per l'atteggiamento, le figure di ancelle sulle stele più tarde, simili alle donzelle offerenti, dipinte sulle lekythoi funerarie.

Ma sui vasi dipinti e nei rilievi marmorei, ritroviamo anche comparazioni più dirette e specifiche per ciò che riguarda il soggetto. I dipinti vascolari offrono una lunga serie di esempi di giovanette con la prochous o la patera che si apprestano a compiere una libazione augurale o di felicitazione ad un guerriero che parte o che ritorna. Così nei rilievi marmorei appare di frequente la medesima figura di donzella οἰνοχοούση, sia in quelli funerari, come sulla celebre stele del Dipylon, sia in quelli votivi, dove ricorre sovente la stessa figura di qualche divinità libante ad un altro dio (Artemis, Persephone, Hygieia, Hebe, Nike). A questo riguardo basterà rivolgere il pensiero alle figure di Nike libante, nei vasi dipinti e nei rilievi citaredici, ed in modo particolare a quelle scolpite sulla celebre base marmorea della strada dei Tripodi (2). Queste graziose figure di Nike, che, avvolte strettamente nell'himation, procedono gravi e solenni, tenendo con la mano destra la patera o l'oinochoe, possono bene considerarsi come sorelle minori delle fanciulle del Partenone: a questa medesima famiglia deve avere appartenuto la nostra donzella.

Possiamo adunque concludere. Pur rimanendo ipotetica la ricostruzione del soggetto, non può cadere alcun dubbio che il prototipo del nostro piccolo bronzo risalga a quel periodo fiorente dell'arte greca, in cui si raccolse l'eredità della grande arte del V secolo, e si preparò la via agli indirizzi artistici del secolo successivo. La piccola copia in bronzo di Montegabbione ci permette di gustare, in tutta la sua bellezza, la graziosa composizione dell'originale, tanto che si sarebbe inclinati, per la lega del bronzo e per la finezza del lavoro, a credere uscita da un'officina greca anche la copia stessa.

ANTONIO MINTO.

(1) Kekulé, *Die Griech. Skulptur*, p. 179 n. 1482.

(2) Benndorf in *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst.*, 1899, p. 225, tav. VI-VII; Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, 29, 1463.

STVDI POLIGNOTEI

I.

NOTE SOPRA L'INFLVSSO DI POLIGNOTO SVLL'ARTE DEL V SECOLO A. CR.

Della pittura greca, che fu senza dubbio arte nobilissima, a giudicare dalle testimonianze degli antichi, non restano che pochi e miseri avanzi. Perdute pur troppo per sempre le tavole sulle quali i maestri dipinsero, rovinati i monumenti che decorarono, e gli scavi di Delfi ci hanno tolto anche la speranza che almeno qualche frammento sussistesse dei capolavori di Polignoto nella Lesche degli Cnidi, a noi non restano che poche stele funebri dipinte, come quelle scoperte a Pagasai, o poche metope arcaiche, come quelle di Thermos, o ritratti ellenistici di epoca romana. Opere non certo di prim'ordine, per quanto alla decorazione delle stele sappiamo che solevano attendere gli artisti più insigni (1), e che accrescono in noi il rimpianto per quello che abbiamo perduto. Onde è che per farci una idea il più che possibile adeguata della pittura greca noi siamo costretti a porre a raffronto i testi antichi che ce ne parlano con opere d'arte le quali hanno relazioni più o meno dirette con essa.

La ceramica greca, sulla quale siamo abbastanza informati, ci permette di seguire la storia del disegno e della composizione in un'arte minore parallela alla grande pittura, che da questa trasse più volte inspirazione così nei soggetti come nella composizione. E perciò la paziente e sagace ricerca di quanto dalla pittura murale o su tavola sia passato nella ceramografia, alla quale da un pezzo si affaticano gli archeologi, riesce senza dubbio a portare sprazzi di luce sopra alcuni problemi riguardanti la pittura e a rivelarcene alcuni tratti.

Più arduo è stabilire i rapporti tra la pittura e la scultura antica, trattandosi di due arti che hanno procedimenti diversi e in certo senso anche fini diversi. Ammettere una precedenza assoluta della pittura sulla scultura, come talvolta si è fatto, significa seguire un procedimento inesatto contro il quale già qualcuno (2) ha giustamente levato la voce;

(1) V. 'Εφ. 'αρχ., 1908, p. 14 segg. (Arvanitopoullos).

(2) Della Seta, *Genesi dello scorcio*, p. 98.

e ugualmente errato sarebbe il procedimento inverso. Poichè vi sono alcuni problemi che la scultura coi suoi mezzi può risolvere prima della pittura ed è naturale che il pittore si sforzi poi di imitare, laddove in altri casi è naturale che la pittura preceda la scultura. Per poter quindi ricavare dalla storia della scultura greca insegnamenti valevoli sulla storia della pittura, converrebbe stabilire in molti casi particolari le relazioni tra le due arti, per poi cavarne conclusioni generali.

*
* *

Uno dei periodi più importanti della storia della pittura greca è, per concorde testimonianza degli antichi, quello in cui fiorì Polignoto di Taso. Ma pur troppo, come ho già accennato, dei suoi lavori non ci è pervenuto neppure il più piccolo frammento, onde per formarci un'idea dell'arte sua, siamo costretti a cercarne i riflessi nell'arte contemporanea di altro genere, confrontando i dati degli autori antichi con le opere che si presume abbiano risentito il suo influsso. Ed a questo lavoro gli archeologi si sono affaticati da un pezzo, con diversi risultati, giungendo talvolta a tentar di ricostruire con la guida di Pausania e la scorta di vasi ed altre opere antiche, alcune fra le sue più famose composizioni (1).

E in verità tentar di conoscere l'arte polignotea è di sommo interesse per chi si accinga allo studio della storia della pittura antica; e per conseguenza è molto importante cercare di formarsi un'idea, per quanto è possibile chiara, dell'influsso che il maestro esercitò sull'arte dei suoi tempi. Ma per raggiungere questo fine nel modo meno ipotetico che sia possibile, a me sembra che convenga cercare innanzi tutto di stabilire fino a qual punto questo influsso si estese e, anche più, entro quali limiti è permesso a noi di valutarlo.

Poichè se questi termini non sono bene fissati, può accadere, come è accaduto più volte, che si scorga l'influsso polignoteo in opere che ne sono esenti, e si attribuiscano per conseguenza all'artista peculiarità che non furono sue o innovazioni che non gli spettano (2). Non mi sembra quindi inutile presentare alcune osservazioni che tendano a mettere meglio in luce la natura e i limiti dell'influsso polignoteo nell'arte del quinto secolo.

Nell'esaltare l'opera di Polignoto gli scrittori antichi hanno commesso evidenti esagerazioni ed hanno attribuito al pittore di Taso un gran numero d'invenzioni e d'innovazioni. Plinio (3), che è per noi la fonte più esplicita, dice che egli per primo fece le bocche aperte, sicchè mostrassero i denti e primo dipinse le donne con vesti trasparenti e figurò

(1) Cfr. specialmente le ricostruzioni di C. Robert (16, 17, 18 *Hall. Winckelmannsprogr.* 1892, 1893, 1895) della Nekyia e della Ilioupersis di Delfi e della battaglia di Maratona nella Poikile Stoa di Atene.

(2) Dubbi sulle innovazioni attribuite a Polignoto furono già formulati dal Savignoni in *Ausonia* V, p. 145.

(3) Plin. *N. H.* XXXV, 58. La fonte di Plinio in questo luogo fu probabilmente Xenokrates di Sicione. Cfr. Sellers, *Pliny's Chapters*, p. XXVIII e segg.

nelle teste il pathos. Ora se queste indicazioni fossero interamente esatte, sarebbe facile per noi rintracciare le vestigia della maniera polignotea nella pittura vascolare che, per l'affinità dei mezzi e la sua condizione di arte minore, è portata naturalmente ad imitare le conquiste della grande pittura. Ma lo studio dei monumenti ha dimostrato che tali pretese innovazioni di Polignoto erano nel dominio degli artisti già prima che il maestro di Taso fiorisse (1). Evidentemente, poichè gli antichi insistono su tali caratteristiche dell'arte sua, escludendo che siano invenzioni o innovazioni, bisogna ammettere che si tratti di perfezionamenti. Il che è molto diverso per i fini del nostro studio. Infatti se si trattasse di sceverare le opere di Polignoto in una serie di pitture antiche di cui non si conoscesse l'autore, noi potremmo attribuirgli quelle che eccellono nel rendimento di queste qualità, ma essendo costretti a cercare solamente i riflessi di tali perfezionamenti in un'arte minore che si sforza bensì di seguire la grande pittura, ma che ha mezzi suoi propri ed una sua particolare evoluzione, questi canoni non si possono applicare nello stesso modo. Infatti noi non possiamo sapere fino a qual punto i ceramografi attici erano in grado di interpretare e seguire la maniera di Polignoto, nè fin dove i perfezionamenti che vediamo compiuti nei disegni vascolari siano dovuti all'influsso polignoteo invece che all'evoluzione naturale della ceramografia.

* * *

Il museo di Bologna possiede alcuni vasi in cui si suol riconoscere l'influsso polignoteo e il Pellegrini (2) li divide in due categorie, una più arcaica, l'altra più recente e più evoluta. Di quest'ultima l'esemplare più insigne è un cratere a volute con scene dell'Ilioupersis (3). Sopra una delle facce (fig. 1) è l'uccisione di Priamo, sull'altra l'attentato di Aiace a Cassandra.

Paragoniamo questo vaso con la famosa coppa firmata da Brygos (fig. 2 e 3) nel museo del Louvre (4). Anzitutto bisogna tener conto della diversa forma dei due oggetti: sul cratere si potevano disporre le figure come in un quadro, raccogliendole e sviluppandole in altezza, la superficie della coppa invece stretta e lunga invitava a svolgere la scena in estensione. Premesso ciò, credo che nessuno che studi con attenzione i due monumenti possa negare un'affinità tra di essi. La composizione nell'anfora di Bologna non è affatto più varia, nè obbedisce a leggi diverse.

(1) Cfr. per ciò Pottier, *Cat. des vases du Louvre*, p. 639 e 1068.

(2) *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le Romagne*, 1907, p. 218.

(3) Pellegrini, *Cat. dei vasi delle necropoli felsinee*, n. 268, p. 107, segg., *Mon. d. Inst.*, XI, tav. 14-15 = S. Reinach, *Rép. vases*, I, p. 221. I Roscher, *Lexikon d. Mythol.* II, 1, p. 985-6.

(4) Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. 25; Pottier, *op. cit.* G. 152, p. 990 e segg.; Ducati, *Osservazioni sul ceramista Brigo*, p. 53 e segg.

Il gruppo centrale di Priamo e Neottolemo, mutata la direzione dei personaggi, ha molte analogie, e le divergenze si spiegano bene con la forma diversa degli oggetti. Infatti, per mancanza di spazio in altezza, nella coppa del Louvre l'artista non poteva rappresentare Neottolemo col braccio sollevato, come vediamo nel cratere, e viceversa, per mancanza di spazio in estensione, il disegnatore del cratere dovette figurare Priamo con le braccia sollevate anzichè protese, e collocare lo scudo di Neottolemo dietro la testa del vecchio re. E le analogie non si limitano al solo gruppo principale; il guerriero a sinistra nel vaso di Bologna somiglia assai da vicino all' " Acamante " della *kylix* di Brygos, e la fanciulla fuggente corrisponde non solo nel concetto, ma anche nello schema disegnativo (corpo rivolto in un senso e testa bruscamente voltata indietro) all' " Astianatte " che si vede sull'altro

Fig. 1.

lato della coppa del Louvre. Cosicchè io scorgo attraverso i due vasi una medesima fonte d'inspirazione e penso che se si vuole ammettere in questi due disegni l'influsso di qualche opera celebre dell'arte maggiore, si debba credere che questa opera sia stata la stessa e che i due ceramografi l'abbiano interpretata liberamente, obbedendo ciascuno alle esigenze dell'oggetto che decorava.

Tipi e movimenti adunque propri di un vaso considerato come polignoteo si ritrovano in un altro che è certamente anteriore al fiorire di Polignoto, e ne consegue naturalmente che se essi derivano da un'opera dell'arte maggiore, questa non può essere di Polignoto.

Ma l'atteggiamento di Neottolemo nel cratere di Bologna trova un riscontro assai stringente in un frammento di kylix di Euphronios (1) e in un'idria a figure nere (2) conservata a Monaco, e ciò prova che il tipo era già noto nel sesto secolo a. C. Si può quindi affer-

(1) *Arch. Zeit.*, 1882, tav. III = Reinach, *op. cit.*, I, p. 439, 3.

(2) *Mon. d. Inst.* I, tav. XXXIV = Reinach, *op. cit.*, p. 77, 1-3.

mare che i pittori vascolari riprodussero una creazione ormai antica interpretandola secondo il loro grado di abilità (1). Ed il fatto che la figura fuggente si ritrova nella coppa di Brygos,

Fig. 2.

e nel cratere di Bologna e anche nel noto vaso Vivenzio del museo di Napoli (2), prova che essa deve risalire a qualche tipo celebre nelle scene di Ilioupersis e consacrato dall'uso.

Fig. 3.

Insomma nel vaso di Bologna, che non presenta nessun elemento che si possa dire un nuovo acquisto, notiamo solo il progresso di un'arte che si trova nel suo periodo di

(1) La posizione delle gambe di Astianatte nell'idria di Monaco è dovuta anch'essa alle esigenze dello spazio.

(2) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 34, I, p. 182 e segg., riprodotto anche in Roscher. *Lexikon,* III, 1, c. 171.

maggiore splendore. Ma se il perfezionamento dipenda dall'evoluzione naturale della ceramica, o sia in parte il riflesso dei progressi di un'arte maggiore è un quesito a cui il vaso di Bologna non permette di rispondere.

Il museo di Bologna possiede anche un altro vaso (fig. 4) con scene dell'Ilioupersis (1), il quale, secondo il Robert (2), avrebbe sentito anche più fortemente del primo l'influsso polignoteo. La scena principale rappresenta l'incontro di Menelao ed Elena dopo la presa di Troia. Il soggetto non è nuovo per l'arte del quinto secolo, poichè quell'episodio, che risale a Lesche e ad Ibico (3), era già rappresentato nell'età anteriore (4), e si vedeva figurato anche sulla famosa cassa di Cipselo (5), ove Menelao era parimenti coperto di corazza, stringeva una spada e s'avanzava per uccidere Elena. La composizione del vaso bolognese non

Fig. 4.

presenta nessuna caratteristica che debba attribuirsi ad una nuova invenzione della megalografia; sono otto figure, oltre la statua di Apollo che sta come nona, disposte simmetricamente e divise in tre gruppi di tre figure ciascuno, secondo uno schema di composizione già noto allo stile severo (6). E le movenze dei singoli personaggi e lo schema di essi non attestano nessun progresso rispetto all'arte precedente. I progressi consistono nella minore asperità dei contorni, nella maggiore libertà del disegno; sono insomma progressi puramente tecnici, che attestano il perfezionamento degli artefici. Lo stesso amore per la simmetria che si nota nella scena principale di questo vaso si ritrova anche nelle altre, soprattutto nelle due che decorano il collo, nelle quali le figure si fanno riscontro esattamente, disposte ai lati di una figura centrale, con un sistema di composizione che ricorda assai da vicino quello di Douris (7).

(1) Pellegrini, *Cat. cit.*, n. 269, p. 111 segg.; *Mon. d. Inst.*, X, tav. LIV = Reinach, I, p. 218.

(2) *Mon. Lincei*, IX, c. 24 seg.

(3) *Schol. in Aristoph. Lysistr.*, 155 e segg. ap. Kinkel *E. G. F.* Ilias parva. 16 (p. 45 e segg.), cfr. Ibico framm. 35 Bergk. ed Eurip. *Andr.*, 628, 631.

(4) V. per le indicazioni Roscher, *Lex.*, I, 2 c. 1970 (Engelmann) e II, 2 c. 2787 segg. (Stoll).

(5) Paus., V, 18, 3.

(6) Pottier, *Cat. cit.*, p. 839 e segg.

(7) Per la simmetria nei vasi di Douris vedi Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, I, p. 246.

E anche un terzo vaso dello stesso museo di Bologna, una kelebe (fig. 5) su cui si vede rappresentato Herakles accolto nell'Olimpo (1), che il Pellegrini iscrive nella categoria dei vasi polignotei più arcaici, a me pare che non offra nessuna novità di composizione. Sono cinque figure disposte simmetricamente intorno ad una centrale, come in un frontone di tempio e sembra che stiano ciascuna per conto proprio senza che un forte legame apparente le unisca tra loro. Confrontiamo ora questo vaso con qualche altro notevolmente più antico, per esempio con un'anfora a figure nere del British Museum, su cui si vede (fig. 6) la nascita di Athena (2).

Uno sguardo alle due opere basterà, credo, a persuaderci della notevole affinità della disposizione delle figure; ed io penso che se nel sesto secolo si poteva comporre una scena come quella della nascita di Athena, nel quinto, mutata la tecnica e perfezionato il disegno, si poteva produrre una rappresentazione come quella bolognese.

Fig. 5.

Osservazioni analoghe si potrebbero fare su altri vasi ascritti alla cerchia polignotea. L'idria di Capua con Apollo seduto (3) non ha alcuna varietà di composizione. Vi domina la simmetria più rigida, e anche qui le figure sembra che stiano ciascuna a sè: nè maggiori novità offre l'idria di Borea ed Orythia trovata con la precedente a Capua (4). In tutti e due i vasi, all'amore per la simmetria si unisce quello per le figure imponenti quasi statuarie che si riscontra già nei vasi di stile severo soprattutto della cerchia di Euthymides (5). Nè vi è alcun atteggiamento che possa dirsi nuovo nell'arte. Di nuovo non vi è, come negli altri vasi da noi esaminati, che la maggiore perfezione del disegno rispetto ai prodotti della ceramica precedente.

(1) *Mon. d. Inst.*, XI, tav. 19 = S. Reinach, *Rép. vases*, I, p. 222; Pellegrini, *Cat. cit.*, n. 228, pag. 89 e segg.; *Atti* e *Mem. cit.*, 1907, p. 218.

(2) *Mon. d. Inst.*, III, tav. 44. = Reinach, *op. cit.*, I, p. 116; Walters, *Br. Mus. Cat. of vases,* B 147, II, p. 103 e segg.

(3) *Mon. d. Inst.*, IX, tav. 17 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 184.

(4) *Mon. d. Inst.*, *loc. cit.*

(5) Pottier, *Cat. cit.*, p. 911.

Ed anche riguardo ad un'altra idria trovata a Capua ed ora nel museo britannico (1) si possono fare osservazioni analoghe, poichè la composizione non presenta nessuna qualità nuova e non vi è figura di cui lo schema non si ritrovi nei vasi anteriori (2).

La composizione dunque ed i tipi nei vasi finora esaminati non attestano nessuna rivoluzione o riforma artistica. E in verità il Robert (3) dice che essi lasciano « vedere l'influsso del gran Polignoto di Taso soltanto nelle figure e qualche volta anche nei motivi, ma non ancora nella composizione ».

È necessario quindi che noi guardiamo un po' più da vicino le figure di questi vasi e vediamo se veramente esse presentano caratteri tali che si debbano attribuire all'imitazione di figure create dall'arte maggiore con novità d'inspirazione e di mezzi tecnici.

Più di una volta esaminando i nostri vasi ho notato che i personaggi sembrano stare ciascuno per conto proprio senza che un forte legame li unisca tra loro e dia vita alla

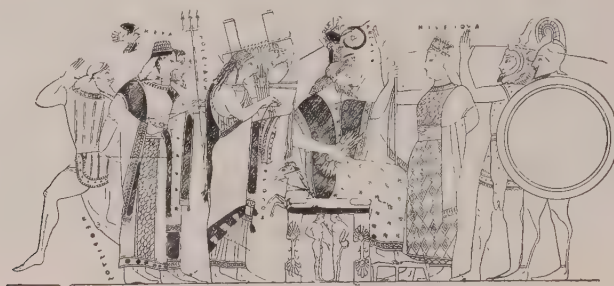



Fig. 6.

scena rappresentata. Le caratteristiche più evidenti di queste figure infatti sono le proporzioni slanciate e l'atteggiamento imponente quasi statuario. Nessuna di esse è di pieno prospetto o di tre quarti, ma si presentano o di tutto profilo, o col corpo di prospetto e la testa di profilo, secondo schemi familiari non solo alla ceramica a figure rosse di stile severo, ma anche a quella a figure nere. Cosicchè nessun vero progresso dimostrano questi

(1) *Mon. d. Inst.*, IX, tav. 28 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 185; Walters, *Brit. Mus. Cat. of vases*, E 170, III, p. 153 sgg.

(2) Il carro in corsa è rappresentato con forme analoghe nella posizione dei cavalli (nel nostro caso Pegasi) già in vasi a figure nere. Cfr., per esempio, oltre il vaso François (Furtwaengler-Reichhold, tav. I), la coppa di Kolchos a Berlino (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, 122-123 = Reinach, *op. cit.*, II, p. 66; riprodotto in Buschor *Vasenmalerei*, fig. 89, p. 137); la kelebe di Caere a Berlino (*Mon. d. Inst.*, X, tav. 4-5 = Reinach, I, p. 199) e l'idria pubblicata dal Gerhard (*op. cit.*, 94 = Reinach, II, p. 52, riprodotta in Buschor, *op. cit.*, f. 96, p. 145). Per lo schema della figura di Apollo che corre si può confrontare, per esempio il satiro Δρομις nella coppa di Brygos del museo britannico (*Mon. d. Inst.*, IX, tav. 46 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 193; Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 47; Pottier, *Douris*, fig. 15) nella quale trova riscontro anche lo schema molto comune della figura fuggente con la testa rivolta indietro (v. sopra, p. 97).

(3) *Mon. Lincei*, IX, col. 24.

vasi nella conquista dello scorcio. Ed anche l'amore per le figure imponenti, come ho già avuto occasione di notare, non è nuovo.

Tra i vasi che siamo venuti esaminando e in generale tra quelli annoverati fra i polignotei (1), non vi è nessuna kylix. Invece lo studio della ceramica di stile severo si è rivolto da un pezzo soprattutto alle coppe, e appunto perchè gli archeologi consideravano lo stile dei principali autori di coppe come quello caratteristico del periodo pre-polignoteo, vedevano tra i vasi da noi considerati e i precedenti maggiori differenze che non vi siano in realtà. Poichè se anche non sono nel vero quelli che credono esservi state come due scuole di arte: una dei decoratori di coppe, l'altra dei decoratori di grandi vasi (2), bisogna nondimeno riconoscere che, come ho già osservato, le differenti forme degli oggetti portano con sè differenze nella decorazione. Alle coppe, anche per l'uso a cui erano destinate, si addicevano meglio scene spigliate e movimentate, così nel soggetto come nella traduzione formale di esso, alle anfore invece ed ai crateri convenivano maggiormente le scene più gravi e composte. È quindi facile supporre che un medesimo ceramografo adattasse la sua arte al genere di vaso che decorava (3) onde per conoscere compiutamente lo stile di un vasaio attico dovremmo possedere di lui in ugual numero coppe e vasi di altre forme; e poichè ciò non accade quasi mai, così non mi sembra prudente parlare dello stile di un ceramografo in modo assoluto, ma piuttosto si può parlare dello stile di lui, quale ci è dato conoscere dalle sue opere superstiti.

Ciò premesso possiamo citare Euthymides come rappresentante di una tendenza artistica che ha molti riscontri nei vasi da noi studiati. Amante della simmetria (4), egli dispone le sue figure rigidamente in modo quasi statuario imprimendo loro un carattere austero di nobiltà. Le scene rappresentate non hanno vita, poichè i personaggi fanno i gesti che ad essi si convengono, ma non pare che si appassionino all'azione e quasi sembrano tutti compresi del cómpito loro di decorare un vaso di forma grave (5). Nella concezione dunque l'arte di Euthymides segue gli stessi criteri fondamentali che abbiamo illustrati nei vasi esaminati dianzi; la differenza è però grande nel disegno che in Euthymides è secco e angoloso, come si conveniva ad un artista che, seguace forse di Andokides (6), discendeva direttamente dallo stile a figure nere. Egli è che tra Euthymides ed i vasi già annoverati fra i polignotei sta tutta l'evoluzione della ceramica a figure rosse di

(1) V. gli elenchi dei vasi « polignotei » in Robert, *Marathonsschlacht*, p. 97 e *Mon. Lincei*, *loc. cit.*, e in Walters, *History of ancient pottery*, I, p. 443 e segg.

(2) Cfr. in generale le osservazioni del Pottier, *Cat. cit.*, pag. 824 e segg., e quivi le indicazioni bibliografiche.

(3) Che di un medesimo ceramografo abbiamo coppe e vasi di altra forma è cosa nota a tutti.

(4) Hoppin, *Euthymides*, p. 40.

(5) Cfr. buone riproduzioni di anfore di Euthymides in Furtwaengler-Reichhold, tav. 14 e 81. Allo stile di Euthymides si riporta anche l'anfora di Würzburg (Furtwaengler-Reichhold, tav. 103), che presenta i medesimi caratteri.

(6) Furtwaengler-Reichhold, I, pag. 63.

stile severo e tutto il perfezionamento graduale del disegno che a poco a poco si va liberando dalle strettoie dell'arcaismo più rigido. Questa evoluzione artistica, per il materiale di cui disponiamo, possiamo seguire nelle coppe meglio che nelle anfore e nelle idrie; ma non è cómpito mio tracciarne qui la storia e non posso neppure inoltrarmi nell'indagine, che sarebbe molto attraente, di certi atteggiamenti, caratteristici in modo particolare dei vasi di grandi dimensioni, passati nelle coppe e viceversa, poichè ci vorrebbe una lunga trattazione che mi porterebbe troppo fuori del mio tema (1). A me è bastato assodare che la tendenza alle figure in atteggiamento quasi statuario non è una novità nei vasi da noi esaminati, ma si trova già nello stile severo.

Riassumendo ora le osservazioni fatte fin qui possiamo affermare che il gruppo di vasi da noi considerato non offre nessun elemento che possa dirsi nuovo, nè riguardo ai soggetti ed alla tipologia, nè riguardo alla composizione, nè al disegno. Messi a confronto coi prodotti della ceramica anteriore, questi vasi rivelano solo una mano più esperta in chi li decorò, ma non attestano nessun cambiamento d'indirizzo artistico; e, come è facile comprendere, questa maggiore abilità di mano deve essere il prodotto del perfezionamento della scuola dei disegnatori di vasi e non può considerarsi certo come l'effetto di un progresso dell'arte maggiore, che aveva cómpiti differenti e differenti mezzi tecnici.

*
* *

Vi sono però altri vasi nei quali si vedono figure nei medesimi atteggiamenti che abbiamo illustrati dianzi, ma diversamente disposte. E l'esemplare più famoso di questa classe di monumenti è il cratere detto degli Argonauti al Louvre (2).

Esaminando attentamente la scena principale (fig. 7) di questo celebre vaso, della quale non importa a noi discutere il soggetto, si vedrà facilmente che non è del tutto libera dalle leggi della simmetria: — Herakles è la figura di centro verso la quale le altre sono orientate — ma è una simmetria che non si afferra a prima vista; è, come qualcuno ha detto, una « simmetria nascosta » (3), e non costituisce il carattere dominante della compo-

(1) Come esempio indicherò qui, riferendomi per comodità alle tavole dello Hartwig (*Meisterschalen*) alcune kylikes nelle quali vedo qualche riflesso della tendenza da me esaminata. Tav. XXI (scena di combattimento firmata da Douris come pittore); tav. XXV (specialmente le figure femminili, opera di Peithinos); tav. XXVI (nota soprattutto la figura maschile col braccio dietro la schiena). Notevoli sotto questo rispetto sono le coppe attribuite dallo Hartwig al « maestro dalla testa calva », specialmente tav. XXXVIII. Vedi anche la *Kilix* tav. LIV attribuita ad [Ones]imos, e la famosa coppa di Perugia (tav. LVIII) firmata da Euphronios e che lo Hartwig (pag. 530 e segg.) crede dipinta da [Ones]imos.

(2) *Mon. d. Inst.*, X, tav. 38-40 = S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 226 e seg. Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 108; la faccia col mito dei Niobidi è riprodotta nel testo II, p. 251 (Hauser); cfr. Pottier, *Cat. cit.* G 341, p. 1082 e segg.

(3) P. Girard, in *Mon. Ass. Études grecques*, 1895, p. 18.

sizione come nei vasi dell'età anteriore, e soprattutto vi è un' innovazione di somma importanza per la storia dell'arte. Le figure cioè non posano più tutte sul medesimo piano, ma sono disposte a diverse altezze, segnate da linee, le quali vogliono rappresentare le accidentalità del terreno e per conseguenza la maggiore o minore distanza a cui le figure si trovano dallo spettatore. È insomma un tentativo di effetto prospettico, rozzo se vogliamo, e che tornerà spesso nei periodi di decadenza dell'arte, o nelle arti che dispongono di scarsi mezzi come il mosaico, ma assai importante per noi, in quanto che nuovo nell'arte di questa età.

Fig. 7.

È un' innovazione che non richiede in realtà una speciale perizia nel disegnatore e non rappresenta nemmeno un grande progresso di tecnica; ma è una novità di concezione tale che non poteva sorgere se non nella mente di un uomo di genio, il quale sentisse i bisogni dell'arte e si sforzasse di rendere nel disegno la realtà. Ciò poteva solo venir suggerito da un grande artista e non era un perfezionamento al quale potessero giungere pittori industriali, sia pure di talento.

Questa innovazione nella pittura vascolare attesta dunque una innovazione nella grande arte, che i ceramografi si sono sforzati di imitare; e la imitazione è in alcuni casi più spinta, come nel cratere degli Argonauti, in altri più ristretta come nei due crateri con battaglie di Amazzoni (fig. 8), conservati a New-York (1), nei quali le linee del terreno

(1) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 116-117, p. 297 e segg.; e tav. 118-119, p. 304 e segg. (Hauser); il primo vaso (v. fig. 8) è riprodotto anche in Bulle, *Der Schoene Mensch*², tav. 307, p. 627 e segg.

sono bensì segnate, ma non vogliono figurare tanta varietà di piani, come nel vaso del Louvre, e la simmetria è più rigidamente osservata.

Ma non voglio fermarmi troppo a lungo su questa classe di vasi assai nota e nella quale gli archeologi hanno riconosciuto da un pezzo l'influsso polignoteo, e questa volta a ragione. Tali vasi infatti, come ho già detto, rispecchiano i progressi che un grande maestro aveva fatto compiere all'arte maggiore. È quindi lecito supporre che questi progressi siano dovuti a Polignoto, il quale ci viene designato come il maggiore genio pittorico del quinto secolo; tanto più che la composizione di questi vasi concorda con ciò che sappiamo della composizione di alcuni suoi capolavori (1).

Fig. 8.

La novità dunque che possiamo considerare come polignotea si riferisce alla composizione; ed il fatto stesso che di alcune figure è rappresentata solo la parte superiore del corpo, come, per citare l'esempio più noto, il secondo guerriero a sinistra nel vaso degli Argonauti, è una innovazione più tosto di composizione che tipologica, poichè si suppone che l'altra parte della persona sia nascosta da qualche ostacolo, val quanto dire che non si vegga per le esigenze speciali dell'ambiente, in cui la scena si svolge. Anche questa però è una innovazione che non poteva essere introdotta, se non da un'artista di molto

Per i fini del nostro studio non interessa ricercare se questi vasi siano opera di un uomo o di una donna, come vorrebbe lo Hauser (*op. cit.*, p. 308 e seg.).

(1) V. la descrizione delle pitture di Polignoto nelle Lesche degli Cnidi in Pausania, X, pagg. 25-30.

talento, poichè è proprio dell'arte primitiva ed arcaica cercar di mostrare quanto più è possibile della persona, e solo in un periodo avanzato ad un artista di genio, poteva sorgere l'idea di sacrificare una parte della figura alle esigenze dell'ambiente.

Ho già detto che le figure di questi vasi presentano le stesse caratteristiche di quelle del gruppo esaminato prima e che abbiamo visto essere il prodotto dell'evoluzione naturale dell'arte, più tosto che la creazione di un genio innovatore. Però se noi consideriamo i vasi, di cui ci occupiamo ora, troveremo qualche elemento nuovo anche nel disegno delle figure. Nel vaso degli Argonauti, il volto del primo guerriero a sinistra, del penultimo a destra che ha il capo coperto di largo petaso e di quello centrale seduto che si regge il ginocchio, non è nè di pieno prospetto, nè di profilo, come si soleva fare nell'etá anteriore; e il corpo stesso è piantato con molta maggiore libertà, non essendo costretto in uno dei due rigidi schemi (profilo o prospetto) usati prima. Queste innovazioni richiedono senza dubbio abilità tecnica nell'esecutore e attestano un grado di perfezione avanzato nell'arte dei vasai, tuttavia non credo che si possano attribuire senz'altro alla evoluzione della ceramografia, come altri progressi esaminati prima. Infatti se nella traduzione queste sono innovazioni tecniche, nello spirito che le ha promosse si riferiscono ad un nuovo concetto della posizione della figura nell'opera d'arte. La maggior libertà che si dà con essi al personaggio, il maggior movimento che ha il volto, sono strettamente connessi con la nuova concezione dello spazio ambiente. Finchè tutte le figure dovevano trovarsi allineate sopra un unico piano, ad un esecutore che cercasse solo di perfezionare i suoi prodotti, senza pensare ad introdurre nell'arte un nuovo concetto dello spazio, come si può supporre che facessero gl'industriali vasai, non sarebbe venuto in mente, per raffinata che fosse la sua tecnica, di muovere le figure in questo modo. Insomma a me pare che questa sia una novità di disegno che vada di pari passo con la novità di composizione e che perciò sia giusto attribuire a Polignoto.

*
* *

L'influsso polignoteo oltre che nei prodotti dell'arte minore si è ricercato anche in taluni capolavori della scultura greca e precisamente nella composizione dei frontoni.

Il Girard (1) ha veduto l'influsso di Polignoto perfino sui frontoni di Egina e lo Hauser (2) è giunto a sostenere che quelli di Olimpia sono stati addirittura disegnati da Panainos. Credo che un esame anche sommario sia sufficiente a dimostrare che non abbiamo nessun dato positivo per affermare quest' influsso.

(1) *Revue des études grecques*, 1894, p. 356 e segg.

(2) In Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, II, p. 309 e segg.

Nei frontoni di Egina, in qualunque modo si vogliano ricostruire (1), le figure si dispongono in perfetta simmetria ai lati della figura centrale. È una composizione strettamente connessa con la forma triangolare del frontone, e di cui si può seguire la genesi e la evoluzione sino dai piccoli frontoni arcaici dell'acropoli (2). E per ciò che riguarda le figure, i motivi per la maggior parte non sono nuovi, ma rappresentano solo un perfezionamento di motivi già noti (3); ed anche quei feriti che sembrano creazioni originali dello scultore di Egina, non sono del tutto senza precedenti nella storia della statuaria greca, poichè lo schema si trova già nel gigante *Enkelados* del frontone orientale dell' Hekatompedon nella ricostruzione pisistratica (4) e si ritrova in vasi a figure nere e a figure rosse di stile severo. Ed i molti raffronti, istituiti dal Furtwaengler (5) tra i frontoni di Egina ed alcuni prodotti della ceramica attica a figure rosse di stile severo, giovano a dimostrare che le fonti artistiche dei frontoni di Egina si debbono cercare in un periodo anteriore al fiorire di Polignoto.

Fig. 9.

La composizione dei frontoni d' Olimpia è guidata dalle medesime leggi seguite in quelli di Egina; la simmetria vi domina con uguale rigidezza: ad ogni figura (nell'orientale), o ad ogni gruppo di figure (nell'occidentale), da un lato del nume che sta nel centro corrisponde dall'altro lato un'altra figura o gruppo di figure analoghi, non solo nella funzione, ma anche nell'atteggiamento.

I tipi dei personaggi sono tutti nella concezione e nella forma prettamente statuari. Alcune figure si collegano coi tipi già noti all'arte e di cui esistono parecchi esemplari (6), altre appaiono nuove. E in queste appunto, più che nelle prime, troviamo affrontati ed in parte risoluti alcuni problemi che la scultura coi suoi mezzi deve aver risoluto prima della pittura. Il fanciullo accoccolato del frontone orientale (fig. 9) per la posizione delle gambe è in un atteggiamento che nella pittura sarebbe uno scorcio assai

(1) V. le ricostruzioni del Thorwaldsen, del Museo di Strasburgo e del Furtwaengler messe a riscontro in Springer-Michaelis, *Handbuch* I ^{9}, p. 214-215.

(2) Cfr. Furtwaengler, *Aegina*, p. 316 e segg.

(3) Cfr. Loewy, *Scultura greca*, p. 19 e segg.

(4) *Athen. Mittheil.*, 1897, tav. III, p. 59 e segg. (Schrader).

(5) Il Furtwaengler (*Aegina*, p. 341 e segg.) ha notato molte somiglianze tra i frontoni di Egina e i vasi attici a figure rosse di stile severo, specialmente dell'officina di Douris. Per i fini di questo lavoro non importa discutere se tali somiglianze si debbano veramente all' influsso che l'arte samia avrebbe esercitato del pari sulla scultura eginetica e sulla ceramica attica, come crede il Furtwaengler (p. 343). Ma è interessante notare come l' indirizzo artistico, che si scorge attraverso i frontoni di Egina, è lo stesso che guida i vasi di stile severo. Analogie tra i vasi a figure nere e i motivi della gigantomachia dell' Hekatompedon nota anche lo Schrader (*loc. cit.*, p. 98 e seg.).

(6) Cfr. Loewy. — *Scultura greca*, p. 27.

ardito. Noi troviamo risoluto qui un problema che allo scultore, che può tradurre la corporeità con la corporeità, non offre nessuna difficoltà straordinaria, neppure per la statica della figura che ha molti punti di appoggio. Un simile problema infatti la statuaria egizia aveva risolto sin dall'antico impero (1); ed anche la coroplastica greca offre esempi di figure analoghe già nel periodo arcaico (2). E perciò mi sembra naturale che questo atteggiamento sia stato rappresentato prima dalla scultura e che poi la pittura abbia cercato di riprodurlo coi propri mezzi (3). E la impresa non doveva essere agevole nelle condizioni, in cui si trovava l'arte del disegno nel quinto secolo.

La ceramica di stile severo ci offre infatti un tentativo assai interessante di scorcio nella magnifica coppa di Sosias (fig. 10) del Museo di Berlino (4). Il ceramografo voleva ritrarre la gamba destra di Patroclo in una posizione molto simile a quella della destra del fanciullo d'Olimpia, ed invece è riuscito a darle un atteggiamento che somiglia ad un tempo a quello della destra ed a quello della sinistra di questa statua e che è assai poco naturale. Vorrebbe essere una posizione di riposo ed è invece tale che richiederebbe un notevole sforzo per essere conservata. Inoltre non si distingue che appena la gamba dalla coscia, che sembra quasi attaccata artificialmente al corpo e non parte di esso.

Fig. 10.

L'artista, che pure ha saputo dare tanta espressione ai volti, ha lottato qui contro le difdifficoltà che gli opponeva il suo còmpito di ritrarre sopra un piano una posizione sporgente.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare sulla figura dell'altro stalliere; ed anche su quella del vecchio pensoso (supposto Myrtilos) costruite con un senso così forte di corporeità che mal si potrebbe tradurre in disegno. Le figure sdraiate negli angoli poi, se sono nuove nella concezione del loro ufficio di spettatori, per la loro funzione nella costruzione

(1) Nel fanciullo di Olimpia si vedono contaminati lo schema dello scriba accoccolato (Maspero, *Egypte* — Ars una species mille — p. 89 e segg. fig. 159-161) e quello del cuoco del Cairo (Maspero, *op. cit.* fig. 163). Ma non si può ammettere nessuna relazione di dipendenza da queste statue egiziane.

(2) v. *Arch. Anz.* 1890, p. 9 (Riegel).

(3) Alcune monete di Nasso in Sicilia di cui si distinguono due tipi: il più arcaico e il più recente cfr. Head *Hist, Num*[2]., p. 159 e seg., fig. 84-85 — rappresentano un sileno in atteggiamento analogo a quello del fanciullo di Olimpia, ma contorto per la difficoltà di riprodurre in rilievo un originale scultorio, cfr. Bulle *Der schoene Mensch*[2], pag. 403.

(4) *Mon. d. Inst.* I, tav. 25 e *Antike Denkmäler* I, tav. X = Reinach *Rép. d. vases* I, p. 71, Furtwaengler-Reichhold, p. 13 e seg., tav. 123; Buschor, *Vasenmal.* figura di frontespizio. Bulle *op. cit.*, tav. 304.

del frontone e per il loro schema si ricollegano con le figure analoghe dei frontoni arcaici.

Le figure adunque che in questo frontone ci appaiono come creazioni nuove, e per le quali si potrebbe quindi sospettare che fossero dovute all' influsso di una grande corrente artistica, sono concepite con così forte senso scultorio che non si può ammettere che siano state inspirate da opere di pittura. E la tendenza che queste figure dimostrano a rappresentare tipi del popolo con atteggiamenti piuttosto volgari, non trova affatto riscontro con ciò che le fonti antiche ci tramandano sul genere dell'arte di Polignoto.

Le figure di Teseo e Piritoo nel frontone occidentale, somigliano nell'atteggiamento e nello schema alle due Amazzoni che si avanzano da destra nel cratere a volute (fig. 8) di New-York, ed un atteggiamento simile ha pure la figura dell'Amazzone che brandisce la scure nel cratere a campana di New-York, vasi nei quali, come abbiamo veduto, si può riconoscere un influsso dell'arte polignotea.

Ma così le statue d'Olimpia come le Amazzoni dei vasi hanno strette affinità con le due statue dei tirannicidi; ed anzi nel cratere a volute anche la disposizione delle due Amazzoni è affine a quella di Armodio e Aristogitone, quale ci è tramandata dalle antiche rappresentazioni del gruppo (1).

Ora se si volesse affermare che l' atteggiamento dei due eroi nel frontone di Olimpia è d' ispirazione polignotea, bisognerebbe poter sostenere che anche le statue dei tirannicidi fossero state create sotto il medesimo influsso di Polignoto: ciò che non è possibile. Il gruppo di Kritios e Nesiotes, del quale per comune accordo ormai dei dotti abbiamo la riproduzione nelle statue di Napoli, fu inalzato nel 477-6, e se pure non si vuol credere che esso fosse una riproduzione del gruppo precedente di Antenor, come molti sostengono e altri negano (2), non si può disconoscere che le figure riproducono, con le forme proprie dell' arte del tempo, un tipo già noto da un pezzo alla scultura (3). Le statue dei tirannicidi da un lato e quelle di Olimpia dall' altro, sono un' applicazione del tipo arcaico delle figure in movimento. E forse la popolarità di cui godettero in Atene le statue dei due liberatori, non fu estranea alla fortuna che il loro tipo ebbe nell'arte attica posteriore (4).

Somiglianze non mancano neppure tra i gruppi del frontone occidentale e la centauromachia dello stesso cratere a volute di New-York. Il guerriero di centro brandisce la

(1) v. per queste varie riproduzioni le indicazioni in Collignon, *Hist. Sculpt. grecque* I, pag. 368 e seg.

(2) v. Lechat, *Sculp. attique,* p. 441. Lo stesso Lechat per altro (nota 4, p. 442) non esclude che possa esservi stata una certa analogia di profili e di attitudini fra i due gruppi successivi di Antenor e di Kritios e Nesiotes. Cfr. anche Patroni, *La scultura greca arcaica e le statue dei tirannicidi,* in « Atti della R. Accademia di Arch. Lett. e B. A, di Napoli, vol. XIX », p. 33 e seg. V. per le due statue in generale *Guida del Museo di Napoli*², n. 103, 104, p. 28 e segg. (Mariani).

(3) Loewy, *op. cit,* p, 15.

(4) Il medesimo atteggiamento ha nello scudo di Strangford la figura del vecchio calvo nella quale si suole comunemente riconoscere Fidia. (Cfr. Loewy, *op. cit.* fig. 79).

scure con una mossa analoga a quella di Teseo e Piritoo e dei tirannoctoni di cui abbiamo dianzi parlato; e l'aggruppamento del secondo centauro a destra col giovane greco, ricorda quelli dei Lapiti e dei Centauri d'Olimpia.

Il ceramografo del vaso di New-York ha tentato qui scorci ardimentosi, specialmente nel centauro che oppone lo scudo alla scure dell'eroe, ed anche nel primo centauro a sinistra. Ma i suoi tentativi rivelano la sua non compiuta preparazione al compito che si prefiggeva: si direbbe che quei centauri facciano un grande sforzo per mantenersi in quelle posizioni; e il tentativo dell'artista, soprattutto per il secondo centauro a destra, non può dirsi più fortunato di quello di Sosias o degli altri ceramografi di stile severo. Nel frontone d'Olimpia invece vi è più di un aggruppamento che darebbe luogo nella pittura a scorci altrettanto arditi; ma egli è che anche qui si tratta di compiti che la statuaria per sua natura può risolvere meglio e perciò prima dell'arte del disegno.

Nessuna novità dunque di composizione ed un carattere strettamente scultorio nei singoli gruppi; questo si nota nei frontoni d'Olimpia, ed a me sembra che sia sufficiente per indurci a respingere la teoria dello Hauser, secondo la quale il creatore di essi non fu uno scultore, ma un pittore.

Tuttavia le somiglianze tra i frontoni ed i vasi polignotei esistono realmente, e poichè non sembra troppo probabile che i ceramografi attici attingessero ad Olimpia la inspirazione per i loro prodotti industriali, converrà cercare qualche altra spiegazione di questo fatto.

Ho notato più su alcune somiglianze di atteggiamento tra due figure del frontone occidentale di Olimpia e le statue dei tirannicidi; ma tra le sculture di Olimpia e l'arte attica si possono riscontrare anche altre analogie. La testa di Apollo (fig. 11) somiglia assai da vicino al cosidetto efebo biondo (fig. 12) dell'Acropoli di Atene, gli somiglia così nella costruzione del cranio e del volto (calotta cranica rialzata quasi a cupola, taglio della bocca col labbro inferiore sporgente e leggermente ripiegato in fuori, taglio degli occhi, conformazione delle guance) come nel trattamento dei capelli (1).

L'efebo per altro è più rigido, più arcaico; l'Apollo attesta un'arte più libera; ma le caratteristiche fondamentali sono le stesse in tutt'e due le opere, le quali rappresentano un'arte medesima in due diversi stadi della sua evoluzione.

Per i fini di questo lavoro non è necessario indagare a quale cerchia artistica si deb-

(1) Le somiglianze tra l'Apollo di Olimpia e l'efebo biondo sono state notate per la prima volta dal Sophoulis ('Εφ. 'Αρχ. 1888, p. 81) cfr. anche Collignon, *Hist. Sculpt. gr.* I, p. 364; Bulle, *Der Schoene Mensch*[2] c. 459; Lerman, *Altgr. Plastik*, p. 135; Dickins, *Cat. Mus. Acr.* I, n. 689, p. 248 e seg. e quivi la bibliografia. Le somiglianze si lasciano cogliere più agevolmente, quando si guardino le due teste di profilo (per l'efebo biondo Collignon, *op. cit.* fig. 184; Bulle, *cit.* fig. 130; Lerman, *cit.* fig. a, b, c: prospetto ed entrambi i profili).

bano attribuire i frontoni di Olimpia (1). Ma ho voluto ricordare le più evidenti somiglianze tra essi ed alcune opere famose trovate in Attica, per dimostrare come in Atene, nei primi decenni del quinto secolo si producessero, o in ogni modo fossero comuni (2), opere che avevano una stretta parentela artistica con le figure di Olimpia.

Ma della scultura attica di questo tempo molti esemplari senza dubbio non sono pervenuti a noi (3), ed è probabile quindi che altre opere esistessero ad Atene che avessero con le sculture di Olimpia affinità anche più strette che non i tirannicidi e l'efebo.

E poichè, per quanto abbiamo detto più sopra, nè la composizione, nè i tipi dei frontoni d'Olimpia si debbono attribuire all' influsso della pittura, è lecito supporre che le so-

Fig. 11.

Fig. 12.

miglianze tra queste figure frontonali si debbano spiegare piuttosto con un influsso che la corrente scultoria, di cui ho notato l'esistenza in Attica, avrebbe esercitato sull'arte a cui si debbono i vasi polignotei.

*
* *

Alla medesima maniera di cui furono rappresentanti, in diversi periodi della sua evoluzione, Euthymides e l'autore della Ilioupersis di Bologna, si collega, per ciò che riguarda le figure, il vaso degli Argonauti e poi la celebre " coppa di Kodros " (4). In quest'opera è facile riconoscere, come si è fatto già da un pezzo, molti riflessi della scultura fidiaca:

(1) v. le varie opinioni enumerate brevemente in Michaelis, *Un secolo di scoperte archeologiche* (trad. Pressi), p 142; e [v. Duhn] *Verzeichnis d. Abgüsse in Heidelberg*[6], p. 45 e quivi le indicazioni bibliografiche; aggiungi Lerman, *op. cit.*, pag. 226 (arte eclettica).

(2) Le somiglianze dell'efebo biondo con altre opere trovate sull'Acropoli, specialmente la *Kore* di Euthydikos, e soprattutto il fatto che anche nelle stele funebri si trovano teste che somigliano allo stesso efebo (cfr. Lechat, *op. cit.*, p. 365 e segg.; Dickins, *op. cit.* n. 1332, p. 272) attestano a parer mio che l'opera fu creata in Attica.

(3) Patroni, *op. cit.*, p. 33.

(4) Pellegrini, *Cat. cit.* n. 273; Bulle, *op. cit.*, c. 634 e segg. fig. 197; *Wiener Vorlegebl.* I, 4.

è facile riconoscerli, perchè questa scultura ci è sufficientemente nota per le opere a noi pervenute.

Ma l'osservazione che la coppa di Kodros ci permette di fare dell'influsso della grande scultura fidiaca sulla pittura vascolare, ci conforta nell'idea che anche su altri vasi anteriori di data, ma appartenenti alla stessa corrente artistica, si possano vedere gl'influssi della statuaria contemporanea (1).

Giunti a questo punto ci si presenta un quesito che è di capitale importanza per la nostra conoscenza dell'arte di Polignoto. Al maestro di Taso e ai suoi collaboratori abbiamo attribuito le novità di composizione che vediamo nel cratere degli Argonauti e nei vasi della stessa cerchia; ma le figure di questi vasi, come abbiamo osservato, non presentano uguali novità ed hanno una lunga tradizione artistica. Logicamente questo fatto si potrebbe spiegare in due modi: o che i ceramografi avessero preso da Polignoto solo la composizione, nel qual caso ci resterebbero affatto sconosciuti i tipi delle figure polignotee, o che il grande maestro ripetesse anche egli i tipi già adoperati, perfezionandoli solo ed imprimendo loro quelle particolari caratteristiche che non si possono imitare dagli artisti minori. In base all'esame esclusivo dei monumenti non potremmo deciderci fra le due soluzioni; e perciò converrà invocare in aiuto anche la tradizione letteraria. Pur troppo non possiamo servirci di quel luogo di Plinio (2) che più sembrerebbe destinato ad illuminarci sullo stile del maestro, perchè in esso si attribuisce a Polignoto l'invenzione di molti elementi che esistevano prima di lui. Cercheremo invece di desumere le indicazioni che ci interessano da ciò che sappiamo di alcune opere del pittore e dei suoi collabori, attenendoci solo a ciò che ne dicono gli antichi e lasciando da parte le ricostruzioni e identificazioni degli archeologi moderni, per loro natura ipotetiche (3).

Dalla descrizione di Pausania (4) del capolavoro del maestro, che fu la decorazione della Lesche degli Cnidi a Delfi, si ricava che Polignoto non amava rappresentare scene movimentate e violente, ma preferiva ritrarre compostamente l'effetto che producevano sui personaggi i grandi avvenimenti, di cui erano stati attori e testimoni. Nella sua Ilioupersis non erano riprodotte le terribili scene ritratte da Brygos e nel cratere di Bologna, non la tragedia della notte fatale, ma gli effetti della tragedia. E così pure ad Atene Polignoto non aveva dipinto l'attentato di Aiace a Cassandra, ma una conseguenza di questo fatto (5).

(1) L'influsso della scultura si può riconoscere meglio nell'età più avanzata che nell'arcaica anche per il fatto che i mezzi tecnici più perfezionati permettevano al ceramografo di riprodurre meglio i motivi scultorii.

(2) v. sopra p. 94 n. 3.

(3) Nel corso di questo lavoro mi sono deliberatamente astenuto dal trarre qualunque deduzione dai prodotti artistici, nei quali si crede comunemente di riconoscere il ricordo di alcune opere determinate di Polignoto o dei suoi compagni; perchè ho creduto che fosse opportuno stabilire entro quali limiti sia lecito riconoscere l'influsso Polignoteo, prima di porre a riscontro ciò che sappiamo dagli antichi riguardo alle opere di Polignoto coi monumenti che rappresentano gli stessi soggetti.

(4) Paus. X, 25-30.

(5) Paus. I, 15, 2.

Stando alla descrizione di Pausania, nella Lesche non si vedevano grovigli di figure, ma gruppi sparsi qua e là; alcuni personaggi in piedi altri seduti o in atto di camminare.

Atteggiamenti che ricordano quelli che vediamo nel cratere del Louvre e che c' inducono a credere che le figure del maestro di Taso fossero disegnate con forme somiglianti a quelle dei vasi da noi esaminati; non risulta infatti che nelle pitture di Delfi vi fossero tipi assolutamente muovi.

A giudicare quindi dalla descrizione di Pausania e dalla conoscenza che i monumenti superstiti ci danno dell'arte della prima metà del quinto secolo, Polignoto non fu tanto un creatore di nuovi schemi disegnativi, quanto un perfezionatore di quelli già in uso; e mirò soprattutto a ritrarre con perfezione mai raggiunta prima lo stato d'animo dei personaggi, che traluceva dal volto e dall'attitudine della persona. Ed infatti per testimonianza degli antichi (1) Polignoto fu eccellente nel rappresentare il pathos e l' ethos.

Pur troppo perdute tutte le opere del maestro e costretti a cercare il ricordo delle sue creazioni in prodotti dell'arte minore, dobbiamo rinunziare a formarci un' idea esatta di ciò che dovevano essere i perfezionamenti di Polignoto; poichè sull'artista minore fa impressione soprattutto ciò che è novità e quello si sforza d' imitare. La perfezione dei particolari invece è difficilmente imitabile, perchè essa non dipende dalla introduzione di un nuovo elemento di arte, ma dalla eccellenza delle qualità dell'artista. Polignoto introdusse una nuova composizione, infatti dalla descrizione di Pausania si desume che nella Lesche di Delfi le figure erano disposte con un sistema analogo a quello che vediamo nel cratere degli Argonauti, ed i vasai lo imitarono, poichè in realtà ciò non presentava grandi difficoltà tecniche. Forse qualcuno si sforzò pure di seguire il pittore nel riprodurre l'espressione dei volti (2); ma non abbiamo elementi sufficienti per poter giudicare a quanta distanza rimanesse da lui. Rappresentare il volto di tre quarti anzichè di profilo o di pieno prospetto favorisce l'espressione dei sentimenti, e per la prima volta vediamo volti di tre quarti in vasi polignotei, poichè questa che era una novità del disegno, poteva essere imitata dall'arte minore. Dalla quale possiamo desumere solo qualcuna delle caratteristiche dell'arte polignotea, ma non la propria personalità del maestro.

(1) Aristot. *Poët* 6, 15; Ael. *Var. Hist.* IV, 3. Anche nel rappresentare il pathos Polignoto fu probabilmente un perfezionatore, poichè già prima di lui si cercò di rappresentare con risultati più o meno sodisfacenti il pathos. Cfr. come esempio la testa di Antaios nel noto cratere del Louvre firmato da Euphronios come pittore (Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 92; Pottier, *Cat. cit.* G. 103, p. 930 segg.) mirabile per l'espressione del dolore fisico, e nota il particolare della bocca aperta che lascia vedere i denti.

(2) Di questo sforzo è testimone il bellissimo vaso di Orfeo trovato a Gela (Furtwaengler, 50 *Berl. Winckelmanns-progr.*, tav. 2; Bulle, *op. cit.*, tav. 305) in cui mi sembra lecito vedere, come si fa generalmente, un riflesso dell'*ethos* polignoteo.

II

NOTE SVLLA CRONOLOGIA DI POLIGNOTO DI TASO

Per fissare la cronologia di Polignoto di Taso nessun dato abbiamo dalla tradizione letteraria. Plinio (1) dice solo che fiorì prima dell'olimpiade 90 (420-417 a. Cr.), ma non specifica quanto, e perciò il suo dato ha un valore molto relativo e, senza contradirlo, si potrebbero proporre varie cronologie. Nè le opere di Polignoto, di cui abbiamo memoria sono così strettamente collegate con avvenimenti storici da poterne trarre lume sicuro. Per stabilire quindi con una relativa esattezza l'età in cui fiorì il grande pittore, bisognerà fondarsi massimamente sulla cronologia delle opere che subirono l'influsso dell'arte sua e paragonarla con le notizie che abbiamo per qualcuna delle sue opere.

Cominciamo dall'enumerar queste. Per l'opera sua capitale, cioè la decorazione della Lesche degli Cnidi a Delfi, non abbiamo nessuna informazione cronologica, nè possiamo sapere quale avvenimento o stato di cose abbia dato occasione alla costruzione di questo edificio o alla esecuzione dei dipinti. Un dato veramente ci sarebbe, e qualcuno ha voluto farne gran caso: un epigramma, scritto sulla parete dell'Ilioupersis, che Pausania (2) e l'Antologia Palatina (3) ascrivono a Simonide, ma è noto a tutti quanti epigrammi furono attribuiti a Simonide, che in realtà non gli appartengono, e perciò sono disposto a credere col Robert (4) e l'Hauvette (5) che anche questo, il quale non ha nessuna particolare bellezza, sia spurio; ed il fatto che esso si trovava in un luogo assai famoso basta a spiegare la celebrità di cui godette (6). Escludendo dunque l'attribuzione dell'epigramma a Simonide, non è più necessario porre le pitture avanti il 467 a. Cr. Il Robert pensa che si debbano datare tra il 458 e il 447, ma le ragioni da cui egli trae questa conseguenza non mi sembrano decisive (7).

(1) Plin., *N. H.* XXXV, 58.

(2) Paus., X, 27, 4.

(3) *Anth. Pal.*, IX, 700.

(4) Robert, *Nekyia*, p. 76; e spec. *Marathonsschlacht*, p. 70 seg.

(5) Hauvette, *Sur les épigrammes de Symonides*, p. 35 e p. 138, n° 78.

(6) È anche ripetuto da Plutarco, *de def. orac.*, 47; e negli *Schol. in Plat. Gorgiam*, p. 338 ed. Becker.

(7) Il Robert (*Nekyia* p. 76) si fonda sul fatto che delle quattro donne tebane che Odisseo vide nell'Ade (λ 260-280) solo una fu dipinta da Polignoto (Paus. X, 29, 7) e l'omissione delle altre interpreta come un affronto fatto volontariamente ai Tebani in un tempo in cui i Focesi, loro nemici, erano in possesso di Delfi, cioè appunto tra il 458 e il 447. La ragione, come si vede è debole; ma più debole è l'argomentazione del Frazer (*Pausanias*, V, p. 359) il quale interpreta lo stesso fatto come un complimento fatto ai Tebani e perciò combatte la data del Robert. Secondo lui non c'è motivo di dubitare dell'attribuzione dell'epigramma a Simonide, quindi le pitture sarebbero anteriori al 467.

Più forte ragione per porre la decorazione della Lesche al tempo del dominio focese è la presenza dell'eroe Phokos (Paus., X, 30, 4) che già indusse il Wilamowitz (*Hom. Untersuch.* p. 223, n. 19) a porre quest'opera prima del 447.

È possibile tuttavia, anzi sommamente probabile, che questo capolavoro di Polignoto non fosse al tempo stesso la sua prima opera sul continente ellenico, ed io sono disposto a credere col Robert (1), col Milchhoefer (2) e col Girard (3) che prima della Lesche di Delfi decorasse il tempio di Athena Areia a Platea.

Pausania narra (4) che questo tempio fu fondato col bottino della battaglia di Maratona, ma è noto, come già videro il Müller ed il Brunn, che la maggior parte delle opere che il periegeta dice dedicate in tal modo, sono molto posteriori alla battaglia e si devono attribuire al tempo in cui lo stato ateniese era già arricchito per opera di Temistocle e di Cimone. Nel caso nostro particolare la testimonianza di Pausania è invalidata da quella di Plutarco (5), il quale asserisce che il tempio fu costruito col bottino della battaglia di Platea. Siamo dunque portati più giù del 478 e forse abbastanza più giù, perchè sappiamo che l' ἄγαλμα del tempio era un' opera pseudo-criselefantina attribuita da Pausania a Fidia: perciò qualunque cronologia si ammetta, per il grande maestro ateniese (si ponga la sua nascita prima della battaglia di Maratona o, come è più probabile, verso il 480) è chiaro che non potè compiere questo lavoro negli anni immediatamente successivi al 478. È vero che qualcuno ha dubitato, senza addurre ragioni sufficienti, della giustezza dell'attribuzione della statua a Fidia (6), ma ciò non altera per noi la questione cronologica, poichè l'opera ci apparirebbe, in ogni caso, come una imitazione meno costosa delle celebrate statue criselefantine del sommo scultore e quindi non anteriore all' epoca del fiorire di lui. E la data della statua trae con sè quella delle pitture, poichè ci parrebbe per lo meno strano che si pensasse a decorare un tempio prima di provvederlo dell'immagine di culto.

Vengono ora le opere che egli compì in Atene. Sappiamo che ivi decorò insieme con Micon e Panainos (7) la Ποικίλη στοά, ma neppure per questa abbiamo dati cronologici sicuri e si può solo stabilire entro certi limiti la data seguendo alcune considerazioni generali, e perciò converrà fermarvisi un po' sopra.

La costruzione di questo portico si volle ascrivere all' attività edilizia di Cimone e ciò per due ragioni: il fatterello narrato da Plutarco (8) della relazione tra Polignoto e la sorella di Cimone, Elpinice, che il pittore avrebbe ritratto sotto le forme di Laodice tra le donne troiane, e il nome che il portico aveva prima che dalle pitture fosse chiamato Ποικίλη. Quanto al primo, nessuno ha pensato finora a metterne in dubbio la veridicità, ed io certamente non voglio negarla; solo faccio osservare che essa posa su basi meno solide di quanto si potrebbe credere e che la testimonianza di Plutarco posteriore di cinque secoli all' età del pittore, non esclude che si possa trattare di una leggenda creata poi e fon-

(1) Robert, *loc. cit.*
(2) Milchhoefer, *Jahrb. d. Inst.*, 1894, p. 72.
(3) Girard, *Rev. études grec.*, 1894, p. 354, n. 1.
(4) Paus., IX, 4, 1.
(5) Plut. *Arist.*, 20.
(6) Lechat, *Phidias*, p. 70.
(7) Plin., *N. H.*, XXXV, 59.
(8) Plut., *Cim.*, 4.

data sulla nota amicizia di Cimone con Polignoto. E non ho bisogno, credo, di indugiarmi a dimostrare la tendenza che vi fu sempre ad infiorare di aneddoti più o meno veritieri le vite degli artisti. Aneddoti più che biografie abbiamo degli artisti antichi e in parte anche di quelli del Rinascimento italiano. Nè contro le mie riserve può essere valida ragione l'asserire che Plutarco attinse probabilmente a fonti dell'epoca: noi sappiamo quante false identificazioni si hanno delle opere del nostro cinquecento (1), epoca per la quale non mancano certo le testimonianze contemporanee.

Prima di chiamarsi Ποικίλη, pare che la στοά si chiamasse Πεισιανάκτειος (2), e questo ha fatto pensare a relazioni tra il portico ed un Peisianatte, cognato di Cimone, perchè fratello della moglie di lui Isodice (3). Ma neppure questo è per noi un dato cronologico

(1) Accennerò, per tacere d'altri, al caso della Venere di Tiziano nella « Tribuna » degli Uffizi, nella quale si volle riconoscere la Duchessa d'Urbino o l'amante del Duca. v. Lafenestre et Richtenberger, *La peinture en Europe, Florence,* p. 42.

(2) Così si legge ora in molti testi, ma la tradizione manoscritta è discorde. Plutarco (*Cim.* 4) ha ἐν τῇ Πλησιανακτίῳ τότε καλουμένῃ κ. τ. λ., che lo Xylander corresse in Πεισιανακτίῳ. I codici di Harpocration s. v. βασίλειος στοά sono anche più discordi, essi ci danno ἀνάκτιος e il codice L (cartaceo del sec. XV, ora nella Marciana n. 490) ἀνακτειος; nella epitome codd. Palatino e Parisino si legge Πυανάκτιος e la correzione Πεισιανάκτιος è dovuta a Ph. Jac. Maussacus tolosano che curò nel 1614 un' edizione di Harpocration. L' autorità di questo autore per l'età sua, (forse i tempi di Antonino e M. Aurelio, v. Croiset, *Hist. lit. gr.* V p. 446 seg.; Christ-Schmid, *Griech. Lit.*[5], II, p. 697) sarebbe grande, ma i manoscritti che ne abbiamo, in numero di undici o dodici, datano dal secolo XV, quelli dell'*epitome* sono meno numerosi ma migliori; il più antico è il Palatino membranaceo del sec. XV. È dubbio però che Harpocration avesse realmente Πεισιανάκτιος e ciò per quanto dirò più sotto a riguardo di Suidas. Questa forma si trova in Diogene Laerzio (VII, 5): Suidas la ha sotto la voce Ζήνων, per la quale ha attinto certamente a Diogene Laerzio, che fu sua fonte (v. Christ-Schmid, *op. cit.* II p. 895; Krumbacher, *Byz. Lit.*[8], p. 567) e sotto la voce στοά, ove parla di filosofi e può avere attinto allo stesso Diogene; ha invece Πανάκτιος s. v. Βασίλειος στοά, per la quale copiò Harpocration (cfr. H. Steph. *Thes.* s. v. Πεισιάναξ) e ciò prova che almeno nel secolo X in questo autore non si leggeva Πεισιανάκτειος. Negli *Schol. in Aeschin.*, III, 185, si trova ora Πεισιανάκτειος corretto da Πεισιανακτίς del cod. Laur., che subito dopo dice ἄνακτος dove ora si legge Πεισιάνακτος. Πεισιανάκτιος si legge in Tzetzes (*Schol. in Hermog.* in Cramer, *Anecdota graeca,* IV, p. 21) che attinse alle stesse fonti degli scolii ad Eschine (cfr. Wachsmuth, *Stadt. Athen.*, II p. 501, n. 1) e negli *Scholia Demostenica* XX, 112, che hanno la stessa origine. In Isidoro di Siviglia (*Etym.* VIII, 6, 8) la denominazione Pisianactiam fu aggiunta dall'editore J. Grial (ap. Migne *P. L.*: vol. 82, col. 306). È chiaro che i vari testi sono corrotti e l'unica restituzione possibile è quella generalmente accetta di Πεισιανάκτιος, ma questo appellativo non c' illumina troppo sulle relazioni tra il portico e il personaggio di Peisianatte, non avendo gran valore le testimonianze dello scolio ad Eschine (ἄνακτος) e di Tzetzes (κτήτορος) che ne fanno il padrone. Il Curtius (*Storia Greca,* trad. ital. II, p. 294) asserì senza ragione alcuna che ne era l'architetto. Il Robert (*Hermes*, XXV, p. 422) disse, parimenti senza ragione che era il presidente della commissione edilizia, ma si corresse in *Marathonsschlacht* p. 8 e n. 6. Probabilmente egli diede i denari per la costruzione, come crede anche il Lechat, *Sculp. att. av. Phidias*, p. 432. Il fatto del cambiamento di nome del portico in seguito ai dipinti fa credere che il personaggio di Peisianatte debba collegarsi più tosto con la costruzione che con la decorazione dell' edificio.

(3) Vedi Kirchner, *Prosopogr. attica*, II, p. 119 seg. e prospetto a p. 54. Erra il Kirchner nel porre

assoluto, poichè prima di tutto non sappiamo se il nome di Peisianatte debba collegarsi con la costruzione o con la decorazione del portico; e pure ammettendo come vero l'aneddoto di Elpinice e ponendo in relazione Peisianatte con Polignoto, veniamo solo a concludere che questi lavorò al tempo di Cimone, ma non è necessario credere che lo facesse prima dell' esilio del figlio di Milziade (459), chè potrebbe anche avervi lavorato, per esempio, dopo il richiamo di lui (454). Nè troppa luce possono darci i soggetti rappresentati: Troia presa e la lotta con le Amazzoni sono fatti dell'età mitologica e la battaglia di Maratona è pur essa troppo antica da potersi ammettere una immediata dipendenza cronologica del dipinto da essa. Sola luce potrebbe venirci dalla battaglia di Oinoa, ma pur troppo questa ci è nota solo da fonti che si riferiscono ad opere d'arte ed aspetta luce essa stessa dalla cronologia di Polignoto. Tuttavia qualche aiuto può darci. A parte la inverosimiglianza che il dipinto rappresentante questa battaglia fosse stato eseguito molti anni dopo degli altri, che, in altri termini, la decorazione del portico fosse rimasta per quasi un secolo incompiuta, a porre la vittoria di Oinoa verso la metà del V secolo ci obbliga la cronologia di Ipatodoro e Aristogitone, autori del gruppo eretto a Delfi dagli Argivi come *ex voto* di questa battaglia (1).

Si tratta, come attesta Pausania (2), di una vittoria degli Ateniesi e degli Argivi sui Lacedemoni, ma Tucidide non ne parla affatto, quindi non sappiamo se fu riportata

in relazione il portico con Peisianatte, figlio di Megacle e fratello di Euryptolemos, padre di Isodice. Deve ascriversi ad un Peisianatte figlio di questo Euryptolemos e padre dell'altro menzionato da Senofonte (*Hell.* I, 4, 19 e 7, 12) come parente di Alcibiade.

(1) Pausania (X, 10, 3) attribuisce questo gruppo agli scultori Ipatodoro e Aristogitone. Plinio (*N. H.*, XXXIV, 50) pone la fioritura di Ipatodoro nell'olimpiade 102 (372-369 a. Cr.) ma la data pliniana può ben essere errata o riferirsi ad un altro scultore omonimo. D'altro canto Polibio (IV, 78) e Pausania (VIII, 26, 5) attribuiscono la statua di Athena di Aliphera in Arcadia ad Ipatodoro — i codici di Polibio hanno per errore Ecatodoro — e Sostrato; ora Plinio (XXXIV, 51) pone un Sostrato nella olimpiade 113 (328-325 a. C.) ma nel tempo stesso attesta (XXXIV, 60) che era nipote di Pitagora Samio. Se bene Plinio dica il contrario, Pitagora Samio può considerarsi la stessa persona di Pitagora di Reggio (v. Lechat, *Pythagoras*, p. 2 e segg.) che fiorì, sempre secondo Plinio (XXXIV, 49), nella olimpiade 90 (420-417). Ma quanto poco conto si possa fare di questi dati cronologici pliniani basta a provarlo il fatto che nella stessa olimpiade egli pone l'attività di Scopas! Il Lechat, *op. cit.*, passim, e spec. p. 36 seg.) crede a ragione che Pitagora abbia lavorato fra il 490 e il 450 a. Cr. Quindi se realmente Sostrato fu figlio di una sorella di Pitagora, bisognerà porlo verso la metà del V secolo, ed alla medesima epoca converrà ascrivere il suo collega Ipatodoro. Ma abbiamo anche un' altra prova migliore e più evidente per collocare Ipatodoro e Aristogitone verso la metà del V secolo. Essa ci è fornita da una epigrafe di questi artisti a Delfi; nota da molto tempo (Boeck, *C. I. G.*, n. 25; Loewy *I. G. B.*, n. 101) da un apografo del Dodwel, fondandosi sul quale poterono essere accettate varie cronologie (cfr. Loewy, *loc. cit.*; Collignon, *Hist. de la Sculpt. gr.*, II, p. 355) fu poi ritrovata non molti anni or sono e pubblicata in facsimile dal Pomtow (*Klio*, 1908, p. 187 e segg.). E questi giustamente per la paleografia e per altri argomenti la pone verso la metà del V secolo, dando così una conferma di ciò che dalle ragioni addotte più sopra si sarebbe potuto concludere.

(2) Paus. I, 15, 1 e X, 10, 4.

prima della battaglia di Tanagra, tra il 462 e il 458, come vuole il Robert (1), o dopo di essa, come credono il Busolt (2) e il Pomtow (3), nè abbiamo dati sufficienti per risolvere la questione, ma in ogni caso, siamo portati al decennio 460-450.

La decorazione della Poecile non fu la sola opera di Polignoto ad Atene e forse neppure la prima. Da Suidas (4) sappiamo che gli fu data la cittadinanza ateniese per aver dipinto nel santuario di Teseo e in quello dei Dioscuri, veramente i codici hanno ἐν τῷ θησαυρῷ καὶ ..... ἐν ἀνακείῳ, ed il Reinesio mutò la prima indicazione in ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ, se bene Pausania (5) ascriva la decorazione del Theseion a Micon che fu collaboratore di Polignoto. Pur troppo non abbiamo una data precisa neanche per questo tempio, del quale non esiste nessun avanzo, poichè par bene che quello che oggi è detto Theseion appartenesse ad un' altra divinità, forse Hephaistos (6) e non avesse relazione con l' edificio decorato da Polignoto. La translazione delle ossa di Teseo si ascrive al 475 (7), ma non sappiamo se proprio allora si erigesse il santuario o se si facesse in principio solo un *temenos*, o se, costruito il tempio, lo si decorasse subito o si attendessero tempi migliori per le finanze dello stato. Forse alla soluzione approssimativa del problema può portare un contributo la data che si deve accettare per l'abbellimento di Atene dopo l' incendio persiano. Ora io non credo, come taluni, e per esempio il Gardner (8), che l'abbellimento seguisse a breve distanza la distruzione: si dovè prima pensare a tenersi pronti contro nuovi attacchi, all' esercito, alla flotta, alle fortificazioni della città stessa; e le scoperte del Noack (9) nelle mura di Atene non confermano la rapidità, poco credibile, con la quale Tucidide (10) dice che queste furono elevate da Temistocle, ma solo il modo nel quale furono costruite, che sta ad attestare le cattive condizioni finanziarie in cui versavano gli Ateniesi. E se per ricostruire il tempio della maggiore divinità cittadina si attese un trentennio, non si sarà pensato assai prima ad abbellire i santuari minori. Ma non voglio fermarmi troppo a lungo su questo punto; tanto più che altri hanno già esposto queste teorie (11). In realtà l'operosità edilizia di Cimone va ridotta a più modeste proporzioni di quel che non si creda generalmente, ed anche questo fatto è notevole per la cronologia di Polignoto.

Neppure per l'Anakeion abbiamo un criterio cronologico; ma forse un *terminus* potrebbe esserci dato dai Propilei. Pausania (12) dice che ivi erano alcuni dipinti di Polignoto; Achille tra le figlie di Licomede e Nausicaa; è vero che Plinio (13) dice che in quel luogo era una rappresentazione di Paralo e Hammoniada detta anche Nausicaa, opera di Protogene e

(1) v. *Hermes*, 1890, p. 412 segg.
(2) v. Busolt, *G. G.*, III, 1, p. 324 seg.
(3) v. *Klio*, 1908, p. 191.
(4) Suidas, s. v. Πολύγνωτος.
(5) Paus., I, 17, 3.
(6) v. Sauer, *Das sogenannte Theseion*, p. 52 seg., 125, 255 segg.
(7) v. Busolt, *op. cit.*, III, 1, p. 106.
(8) E. A. Gardner, *Ancient Athens*, p. 208 segg.
(9) v. *Athen. Mittheil.*, 1907, p. 513 segg.
(10) *Thuc.*, I, 93. Cfr. su ciò Beloch, *G. G.*, II², 2, p. 149, segg.
(11) Cfr. Lechat, *Sculpt. att. av. Phidias*, p. 424 segg.
(12) Paus., I, 22, 6.
(13) Plin., *N. H.*, XXXV, 101.

si è sospettato che fosse proprio il quadro ascritto dal periegeta a Polignoto; ma per Achille in Sciro non può esservi dubbio, dato il testo di Pausania, e forse erano anche suoi il ratto del Palladio, Odisseo e Filottete, Polissena e l'uccisione di Egisto, onde io credo col Furtwaengler (1) che non vi sia ragione di dubitare che Polignoto abbia lavorato nei Propilei. Questo potrebbe essere l'unico termine cronologico, poichè sappiamo che i Propilei furono costruiti fra il 437 e il 432 (2), date che impedirebbero di ascrivere l'inizio della carriera di Polignoto ai primi decenni del V secolo; ma non nascondo che, ignorando noi di che genere fossero le pitture che decoravano i Propilei, si potrebbe sostenere che, eseguite prima, vi fossero poi collocate, e per conseguenza anche tale criterio verrebbe a mancare. Io veramente non sono di questo avviso e penso che il testo di Pausania ci permetta di credere che la sala dei Propilei contenente le pitture non fosse una pinacoteca (3) nel senso che noi diamo alla parola, ma più tosto un ambiente decorato con dipinti, alcuni dei quali al tempo del periegeta erano già svaniti.

Come si vede le notizie che abbiamo intorno alle opere di Polignoto ci aiutano ben poco per stabilire la cronologia del maestro; solo da quanto ho esposto e dalle considerazioni che ho fatto mi pare che si possa dedurre che non è prudente porre la sua attività nei primi decenni del secolo quinto. Le notizie intorno alla sua vita sono molto scarse, ma non in contradizione con la deduzione precedente. Sappiamo che ebbe la cittadinanza ateniese e questo non può essere un criterio cronologico: sappiamo che fu amico di Cimone, anzi corse voce che avesse una relazione con la sorella di lui, e si potrebbe supporre che egli, tasio, stringesse amicizia con Cimone, quando questi prese Thasos nel 463 e che venisse con lui nel continente greco.

Accanto a Polignoto lavorarono spesso Micon e Panainos. Del primo sappiamo che fu anche scultore ed erano pregiate le sue statue di atleti (4), fra le quali fu quella del pancraziaste Kallias (5), di cui si è trovata l'epigrafe ad Olimpia (6). La vittoria di Kallias è dell'olimpiade, 77 (472 a. Cr.) (7), ma da ciò non possiamo trarre una data precisa per la statua, la quale potè essere collocata anche alcuni anni dopo la vittoria, che fu l'unica di Kallias ad Olimpia (8), quando il forte atleta non sperava di vincere più (9).

(1) Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, I, Introd. aux vases, p. 6.

(2) Cfr. Judeich, *Topographie von Athen*, p. 75 e 209.

(3) Il nome di *pinacoteca* dato alla sala dei Propilei è moderno. Cfr. Hitzig-Bluemner, *Pausanias*, I, p. 247. Pausania (I, 22, 6) la chiama οἴκημα ἔχων γραφάς. Pare certo però che non fossero affreschi, ma tavole; cfr. Judeich, *op. cit.*, p. 212.

(4) Plin., *N. H.*, XXXIV, 88.

(5) Paus., VI, 6, 1. Il Furtwaengler (*Collect. Somzée*, pl. III-V, p. 3 segg.), credeva riconoscerne una copia in una statua della collezione Somzée, proveniente da Villa Ludovisi. S. Reinach, *Rép. de la statuaire*, II², p. 179, 3.

(6) Loewy, *I. G. B.*, 41; *Olympia*. V, p. 250 seg., n. 146 (Dittenberger-Purgold).

(7) Paus., V, 9, 3; Grenfell-Hunt, *Oxyrhinc. Pap.* II, CCXXII, col. I, 26, p. 89; cfr. *Hermes*, 1900, p. 167 (Robert).

(8) V. *C. I. A.*, I, 419. Per i caratteri è generalmente giudicata non anteriore all'olimpiade 85 (440 a. Cr.).

(9) V. per il collocamento delle statue dei vincitori ad Olimpia le giuste osservazioni del Lechat, *Pythagoras*, p. 10 segg.

Un'altra epigrafe ateniese (1) riferentesi a questo artista non è databile con precisione, mostra caratteri attici interpolati con segni dell'alfabeto ionico e perciò sarei propenso a metterla piuttosto dopo, che prima del 450 (2).

Di Panainos sappiamo che fu fratello di Fidia (3) e lavorò con lui allo Zeus d'Olimpia. Non è questo il luogo di discutere la cronologia del capolavoro fidiaco (4), ma qualunque data si accetti, siamo portati al trentennio 460-430, con assai poca probabilità per il primo decennio.

La tradizione letteraria non qualifica Micon e Panainos come discepoli di Polignoto, ma solo come suoi collaboratori, forse un po' meno illustri di lui, perciò nulla ci vieta di supporli suoi coetanei o anche maggiori e pensare che uno almeno dei due lavorasse già quando il maestro di Taso venne nel continente greco.

*
* *

Per mezzo di queste ricerche adunque non possiamo stabilire con sicurezza nessuna data; ma le notizie che abbiamo raccolte e le considerazioni che abbiamo fatte ci inducono a credere che Polignoto e i suoi collaboratori lavorassero intorno alla metà del quinto secolo. Vediamo ora quale indicazione si può trarre dalle opere d'arte che risentirono l'influsso polignoteo.

Nella prima parte di questo lavoro sono venuto alla conclusione che non abbiamo prove sufficienti per riconoscere riflessi dell'arte di Polignoto in quel gruppo di vasi i quali, secondo il Robert, dimostrano l'influsso polignoteo solo nelle figure e non ancora nella composizione. Essi dunque non possono darci nessuna indicazione utile per la cronologia del maestro. Restano per ciò da considerare i vasi dell'altro gruppo a capo dei quali sta il cratere degli Argonauti. Sarebbe quindi molto importante poter conoscere con esattezza l'età di questo vaso per stabilire in che tempo l'influsso polignoteo cominciò a farsi sentire sull'arte minore.

L'esame stilistico del cratere d'Orvieto (fig. 7) induce a credere che esso sia stato fatto dopo la fine dello stile severo; ma bisogna riconoscere che questa considerazione non ha, per la cronologia assoluta dell'oggetto, un valore decisivo, poichè potrebbe darsi che un' artista più avanzato producesse opere come il cratere di Orvieto, quando ancora altri continuassero a lavorare nello stile severo. Per altro non dobbiamo disprezzare i dati che si possono trarre da ricerche di questo genere. Ora non credo che lo stile severo debba

(1) *C. I. A.*, I, 418; Loewy, *op. cit.*, 42.

(2) V. Larfeld, *Handbuch d. gr. Epigr.*, II, p. 433 (tabella) e 434.

(3) V. Paus., V, 11, 6; Plin., *N. H.*, XXXV, 54, 57; XXXVI, 177; Strabone, VIII, p. 354 dice nipote (ἀδελφιδοῦς).

(4) Per la cronologia degli ultimi anni di Fidia cfr. Frickenhaus *Phidias und Kolotes in Jahrbuch d. Inst.* 1913, pag. 342 segg. e quivi la bibliografia.

considerarsi finito nel 480 e ciò per varie ragioni. Innanzi tutto non si può ammettere, e difatti non si ammette, che dopo quell'anno non si producessero più vasi in Atene, e d'altra parte non è probabile che proprio allora, dopo la presa d'Atene, quando le condizioni dello Stato erano tutt'altro che floride, ci fosse una riforma in un'arte come la ceramica, che aveva carattere industriale. È molto più ovvio pensare che si continuasse per alcun tempo coi metodi già in uso. Ma più che da queste considerazioni astratte a me sembra che un dato importante si possa trarre dal fatto, già molte volte notato, che il nome di Glaukon, figlio di Leagros, si trova negli ultimi vasi di stile severo. E poichè Glaukon dovette essere παῖς καλός su per giù nel decennio 470-460 (1) è chiaro che lo stile severo deve essersi esteso fino a questo tempo circa, senza voler proporre una determinazione cronologica più particolare. Se dunque bastasse conoscere quando finì lo stile severo per avere la data del vaso degli Argonauti, questo si dovrebbe attribuire al decennio 460-450.

Ma altre prove si possono trarre dalle figure che sembrano statuarie. Ho già ricordato (2) le somiglianze coi frontoni d'Olimpia. La figura di Artemide, nella scena dell'uccisione dei Niobidi, ricorda nell'impostatura e nel vestito la statua di Athena nella quale il Furtwaengler (3) crede di riconoscere la Lemnia di Fidia, e la testa somiglia a quella di Artemide nel fregio del Partenone (4): accenni dunque all'arte fidiaca. E ricordi simili desta la figura di Athena nella faccia principale: anche essa ricorda la « Lemnia » (corpo rigidamente eretto, testa un poco voltata) e per la compostezza la Parthenos; in alcuni particolari dell'atteggiamento poi (braccio destro posato al fianco, sinistro appoggiato alla lancia) nell'inclinazione del corpo e nel profilo del viso somiglia alla così detta Athena malinconica (5) nel noto rilievo del Museo dell'Acropoli, che si deve attribuire al 460 circa. Non si tratta della riproduzione di nessuna di queste opere: si tratta di un tipo prodotto da una stessa corrente d'inspirazione: una classe di tipi che comparisce nell'arte greca poco prima della metà del secolo quinto ed è perfezionata e condotta al suo massimo fiore da Fidia. E mi sembra che questa figura di Athena sia così statuaria nella concezione da attestare che il suo tipo sia stato creato dalla scultura e poi imitato in pittura, piuttosto che viceversa. Così che, se vogliamo servirci di queste somiglianze come dato cronologico per il cratere degli Argonauti, non siamo certo indotti a considerarlo anteriore alla comparsa di questi tipi nella scultura.

(1) V. le varie indicazioni su Glaukon in Pauly-Wissova *Realenc.*, VII, 1, c. 1402 (Willrich). Che egli debba essere stato παῖς καλός non prima del decennio 470-460 si desume, oltre che dalle notizie che abbiamo sul suo conto — fu stratego presso Samo nel 441/0 e comandante della flotta a Corcira nel 433/2 — anche da quanto ci è tramandato intorno al figlio di lui Leagros, il quale dovette essere a un dipresso coetaneo dell'oratore Andokides.

(2) V. sopra, p. 106 segg.

(3) Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 1 e segg.

(4) Michaelis, *Parthenon*, tav. 14, p. 6; Smith, *Sculpt. of Parth.*, tav. 8.

(5) Bulle, *Der schoene Mensch*², tav. 273, p. 578 e seg.; Dickins, *Cat. of Acr. Mus.*, p. 259.

Questo vaso dunque mostra affinità da un lato con la corrente artistica che produsse i frontoni d'Olimpia, dall'altro con la produzione fidiaca; e più specialmente con quei prodotti che sembrano precorrere alle creazioni maggiori del sommo scultore. Ora se questa affinità artistica indica pure, come è probabile, una coincidenza cronologica, siamo portati anche per questa via agli anni successivi al 460, cioè allo stesso periodo a cui ci conduce il semplice esame stilistico del vaso. Onde a me sembra che non si vada lontano dal vero attribuendo la fabbricazione del cratere d'Orvieto al decennio 460-450 (1).

Allo stesso periodo circa siamo portati anche per il cratere a volute (fig. 8) di New-York (2), che sembra allo Hauser (3) di un decennio più tardo del vaso delle Amazzoni trovato a Ruvo ed ora a Napoli, che il Furtwaengler ascrive al 460 circa (4). Gli accenni paesistici sono anche più sviluppati che nel vaso degli Argonauti e la maggiore ricchezza degli ornamenti prelude allo stile di Meidias; e l'ariballo di Cuma, ora a Napoli (5), anche per la paleografia delle iscrizioni (nota H $=\eta$) non si può mettere prima del 450 circa.

Gli altri vasi enumerati dal Robert (6) tra i polignotei si rivelano evidentemente posteriori a questi di cui abbiamo parlato ora, e perciò credo inutile fermarci a considerarli più particolarmente.

I primi documenti sicuri dell'influsso polignoteo appartengono dunque alla metà circa del quinto secolo. E poichè di quel secolo abbiamo una serie di prodotti vascolari abbastanza ricca, che ci permette di seguire la storia della ceramica con sufficiente esattezza, è lecito supporre che l'influsso di Polignoto sia cominciato appunto in quel tempo, in cui ne troviamo i più antichi testimoni. Ora se teniamo conto di una giusta osservazione del Furtwaengler (7) che cioè i pittori vascolari, nell'ispirarsi a grandi modelli, non facevano gli archeologi, ma seguivano una moda artistica corrente che, possiamo supporre, li precedeva di qualche anno o tutt'al più di un decennio, saremo indotti a porre l'inizio della carriera di Polignoto in Attica poco prima del tempo in cui si comincia a sentire l'influsso delle sue creazioni nei prodotti dell'arte minore, cioè al decennio 470-460 e forse anche agli ultimi anni di esso. E questa datazione si accorda assai bene con quanto abbiamo ricavato dall'esame delle tradizioni storiche sulle opere del maestro.

Sappiamo che Polignoto fu amico di Cimone e che questi prese Taso nel 463; sorge quindi spontanea l'ipotesi che proprio in quell'occasione il figlio di Milziade conoscesse il

(1) Verso il 450 lo pose già il Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, *Introd. aux vases*, pag. 5, n. 1.

(2) Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. 116-117 (Hauser) Bulle, *op. cit.*, tav. 307. Lo Hauser, pag. 306, lo crede un poco più arcaico di quello a campana (tav. 118-119).

(3) Hauser, *op. cit.*, p. 297.

(4) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 26-28; per la data, ivi, I, p. 124; Reinach, *Rép. d. vases*, II, pag. 277 segg.

(5) Reinach, *op. cit.*, I, p. 482; Buschor, *Vasenmalerei*, fig. 139.

(6) Robert, *Marathonsschlacht*, p. 97 seg.

(7) Furtwaengler, *Collect. Sabouroff.*, loc. cit.; cfr. anche Ducati, *Midia*, p. 134.

pittore e lo conducesse con sè nella penisola greca. E l'ipotesi, che non sono il primo a formulare (1), può essere avvalorata anche da un'altra considerazione. L'attività di Polignoto in Attica si collega col rinnovamento edilizio di Atene dopo le guerre persiane, ed abbiamo già detto che questo rinnovamento, soprattutto per ciò che riguarda l'abbellimento della città, non seguì immediatamente il 480; ora è noto (2) che la vittoria su Taso assicurò ad Atene numerosi vantaggi economici, fra i quali il possesso delle miniere di oro della Tracia, onde è lecito supporre che questo avvenimento non sia stato senza effetto sulla storia edilizia della città.

Se l'influsso di Polignoto fu così notevole pochi anni dopo il 463, conviene ammettere che fin d'allora egli avesse acquistato in Taso grande perizia artistica e che Cimone conducesse in Grecia un pittore già maturo. E la ipotesi non è inverosimile, poichè sappiamo che egli fu discepolo di suo padre Aglaofonte (3) e non abbiamo notizia di altri suoi maestri. Possiamo anche supporre, dato che l'influsso dell'arte sua si sentì specialmente intorno alla metà del secolo, che la maggior parte delle sue attività si svolgesse proprio nel decennio 460-450.

Pur troppo non è possibile avere una precisa cronologia relativa delle sue opere, nè possiamo fare una ipotesi sicura sulla data della sua morte; solo se si vuole ammettere che lavorasse egli stesso nei Propilei, si deve pensare che morisse al più presto poco prima del 430.

Cosicchè possiamo dire che la sua attività si svolse in gran parte contemporanea a quella di Fidia, e sarebbe molto interessante poter conoscere con esattezza le relazioni tra i due artisti e quale influsso ciascuno di essi abbia esercitato sull'altro.

FRANCESCO FORNARI.

(1) Furtwaengler, 50, *Berl. Winckelmannsprog.*, p. 162.

(2) Thuc., I, 101, 3.

(3) Lykurg., *Fragm.* 45, ed. Didot.

SULL'AVTENTICITÀ DI VNA TESTA DI BRONZO

(TAV. VII)

Fu lungamente dibattuta tra persone dotte e finalmente portata innanzi ai Tribunali la questione, se fosse o no antica la testa di bronzo, di cui presentiamo un'immagine a tav. VII.

Con sentenza del 10 Agosto 1915 il R. Tribunale Civile di Roma, Sezione I, nominava tre periti perchè « esaminino la testa in bronzo venduta dal Signor Alfredo Barsanti al Signor Giuseppe Sangiorgi il 30 Maggio 1912, e riferiscano, se essa sia autentica e di scavo del III secolo ».

Noi sottoscritti che avemmo l'onore di essere scelti come periti, e ad esercitare questa funzione fummo debitamente autorizzati dal Ministero di Pubblica Istruzione, presentammo la seguente relazione, che data l'importanza del quesito, e il risultato delle nostre indagini, ci sembra non inutile offrire ai lettori dell'*Ausonia*.

Noi sottoscritti periti abbiamo dovuto soffermarci dapprima sulla prima questione, se cioè la testa sia autentica; ed abbiamo inteso, che il Tribunale, ponendoci questa domanda, abbia voluto da noi sapere, se la testa sia o no una contraffazione moderna. Domanda che apparirà ardua e degna di accuratissima ponderazione, solo che si pensi ai discordi pareri di tanti egregi conoscitori ed illustri colleghi che videro prima di noi l'oggetto. Persuasi pertanto della gravità del nostro compito, volemmo che al nostro giudizio non avesse a mancare alcun elemento di indagine, e ritenemmo pertanto opportuno raccogliere anzitutto con ogni cura le notizie relative al trovamento, potendosi dalle condizioni di ubicazione, di stratificazione, di profondità, di associazione di oggetti dedurre argomenti non trascurabili per la discussione. Disgraziatamente notizie tanto dettagliate e precise, quanto noi avremmo desiderato, non fu possibile ottenerne dopo tanti anni dal trovamento; non furono però inutili quelle che riuscimmo a raccogliere.

Per esse da gente di indubbia fede, e cioè dall'attuale Sindaco di Chiavenna, dal Signor Dott. Ernesto Ploncher e dal Signor Otto Weber proprietario dell'albergo Conradi e Posta, ci è risultato essere perfettamente vero quanto è affermato dal documento presentato alla R. Corte d'Appello dalla difesa Barsanti il 19 gennaio 1914. Che cioè « il giorno 2 maggio 1879 verso le ore 5 pom. (tale data non è ricordata naturalmente con tutta la precisione dai nostri informatori) nella casa già dei Conti Salis Soglio al n. 495 Contrada Maggiore in Chiavenna, facendo scavare l'attuale proprietario Giuseppe Martinucci nell'attiguo giardino per eventuali riparazioni, rinveniva alla profondità di circa metri 1,50 una

testa di bronzo antica. A circa 5 metri di distanza dal luogo di tale scoperta esisteva nello stesso giardino la tomba del letterato modenese Ludovico Castelvetro ».

Oltre alla conferma sostanziale di tale notizia noi apprendiamo:

I. che il trovatore Sig. Giuseppe Martinucci che avrebbe potuto dare più ampie notizie, morì l'anno scorso.

II. che l'albergatore Sig. Weber vide la testa appena trovata, ed ebbe dal Signor Badrutt di St. Moritz l'incarico di trattarne l'acquisto per lire duecento.

III. che è notoria la vendita fattane poco dopo dal Sig. Martinucci per sei o settecento lire.

Ora è ben noto che l'antica Clavenna romana non occupava il luogo dell'attuale Chiavenna, ma era più a valle (1). Potrebbe però ammettersi, che fuori dell'area dell'antica città avessero potuto trovarsi casali o ville, una delle quali, eventualmente situata sotto il giardino della casa Salis Soglio, avrebbe potuto essere adorna d'opere d'arte tra cui la nostra testa. Ma questa seconda ipotesi, che non ha per sè altro sussidio che quello di una generica possibilità, urta in un grave ostacolo, quello della scarsa profondità, alla quale, secondo il documento già citato, fu rinvenuto l'oggetto.

Dice quel documento che pare redatto ed è in ogni modo firmato dall'inventore Martinucci, che la testa fu rinvenuta a circa m. 1,50 di profondità. Ora data la ubicazione del giardino Martinucci già Salis-Soglio, in luogo piano, e dati i depositi alluvionali che lascia la Maira e gli scoscendimenti di monte Mottaccio così chiaramente visibili anche ora dalla Piazza del Castello (2) non è possibile ritenere, che lo strato archeologico romano possa essere raggiunto con una escavazione profonda solo un metro e mezzo.

Pertanto è certo e inoppugnabile, che la testa non fu rinvenuta nè entro l'area della città romana, nè entro lo strato archeologico romano.

Questi due argomenti che sembrano opporsi recisamente all'ipotesi, che la testa possa essere antica e di scavo, perdono però molto o tutto il loro valore, qualora vengano considerati e discussi altri fatti.

Dice il documento già citato, presentato dalla difesa Barsanti, e della cui verità non dubitiamo, che a circa cinque metri di distanza dal luogo della scoperta esisteva nello stesso giardino la tomba del letterato modenese Ludovico Castelvetro.

Anche questo dato di fatto fu voluto esaminare dal collegio peritale, nell'ipotesi che la testa avesse potuto adornare quella tomba.

(1) L'asserzione del dott. Ercole Bassi a pagina 216 della sua *Valtellina* (Sondrio 1908) che esiste in Chiavenna « un vecchio fabbricato che nel piano « terreno e nelle fondamenta mostra l'antica ori- « gine romana » è assolutamente fantastica, poichè il fabbricato in questione che il primo di noi ebbe occasione di esaminare, è indubbiamente del secolo XIV o XV.

(2) Bassi Ercole, *La Valtellina* (Sondrio 1908), p. 188: « La valanga di sassi caduta sopra Chiavenna, e tra questa e Camportaccio ha interamente cambiato l'aspetto dei luoghi ».

Ludovico Castelvetro dichiarato dal Tribunale della Sacra Inquisizione eretico impenitente con sentenza del 26 novembre 1560 dovette fuggire dall'Italia, e vagò in Germania, in Francia, in Svizzera, e a lungo più volte si fermò a Chiavenna, dove pure non poteva raggiungerlo il terribile Tribunale romano, per essere allora Chiavenna e la Valtellina appartenenti ai Grigioni, i quali avevano già in grande maggioranza accettato le riforme protestanti. Nelle sue dimore a Chiavenna il Castelvetro fu ospite del Conte Rodolfo Salis, colonnello di Massimiliano II e grande fautore della Riforma, ossia abitò appunto nella casa Salis che passò poi ai Salis-Soglio e da ultimo al Martinucci inventore della testa in questione.

E in quella casa appunto egli morì il 21 febbraio 1571, e l'ospite e amico Rodolfo Salis volle che gli fosse eretto nel giardino un monumento con una iscrizione, monumento che Federico Antonio Salis-Soglio restaurò nel 1791, aggiungendovi un'altra iscrizione e un busto marmoreo del defunto (1). Tale monumento non esisteva già più, quando il Martinucci rinvenne la testa, perchè già cinque anni prima, cioè nel 1874, esso fu dai proprietari del giardino venduto al Comune di Modena patria del Castelvetro, e si conserva ora nel Museo Civico di quella città. L'aspetto di esso però, non consente di ritenere che fosse decorato di busti in bronzo, e sopra tutto di una della forma, della natura, dell'aspetto della testa in questione.

Ma altre ipotesi sorgono spontanee dall'aver quel giardino appartenuto ai Salis-Soglio, e dall'avere in esso dimorato Ludovico Castelvetro.

È noto, quanto tra gli eruditi del sec. XVI fosse comune l'uso di raccogliere oggetti antichi. Per non citare che un esempio di analogia perfetta col caso nostro, il fierissimo rivale del Castelvetro Annibal Caro possedeva una collezione di antichità di cui si ricordano busti imperiali, un sarcofago e delle statue « *valde pulcherrimae* » che dieci anni dopo la morte del poeta un Ottavio Caro offre in vendita al Senato e al popolo romano (2). E molto probabilmente anche il Castelvetro ne possedeva, egli che era ricchissimo di sua casa, e che la maggior parte della sua attività di studioso aveva rivolto alle antiche letterature ebraica, greca e latina. Vero è, che non ci è riuscito di trovare documenti che provino questa esistenza di una collezione antiquaria del Castelvetro, e che la fuga dalla sua città, la vita raminga, la perdita dei suoi libri, dei suoi manoscritti e di tutte le cose sue che ebbe a soffrire a Lione durante le lotte tra cattolici e ugonotti, e a Vienna durante una pestilenza, rendono meno probabile, che egli abbia potuto portar seco delle cose meno necessarie alla vita.

Ma v'è dell'altro; anche i Conti Salis-Soglio furono collezionisti di antichità, e non è improbabile che la loro raccolta abbia avuto origine per i suggerimenti e forse anche per

(1) Sulla dimora del Castelvetro a Chiavenna cfr. Ploncher, *Della vita e delle opere di Lodovico Castelvetro*. Conegliano 1879; Crollalanza, *Storia del contado di Chiavenna* (Milano 1870), p. 196.

(2) Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, III, p. 50; Grossi Gondi, *La villa dei Quintilii*, col. 305.

i doni del Castelvetro che ebbe animo signorilmente delicato, e che potrebbe assai bene aver fatto venire di Modena alcune delle sue cose preziose per sottrarle alla confisca dei suoi beni, e per offrirle ai Salis nella cui casa egli trovò il primo rifugio alla sua vita di esule.

Anzi di una iscrizione latina sappiamo, che era posseduta precisamente dal Conte Rodolfo Salis l'ospite del Castelvetro, presso il quale la vide e la copiò nel 1603 il Gruterus (1).

Posta pertanto in modo probabile una collezione antiquaria del Castelvetro e in modo indubitabile una dei Salis-Soglio nel luogo dove la testa fu rinvenuta, ognuno vede come svanisca completamente il valore negativo dei due fatti da noi accertati, che cioè il rinvenimento non è avvenuto nè entro l'area della città romana, nè alla profondità dello strato archeologico romano in quella regione.

La testa può benissimo aver appartenuto ai Salis-Soglio, ed essere stata rinvenuta chi sa quando e dove. Si ripeterebbe insomma un fatto più volte avveratosi nella storia degli scavi di antichità, e che meglio di ogni altro esempio può illustrare la recente scoperta di due statue in piazza Colonna.

Quelle statue indubitabilmente di età romana furono rinvenute a m. 1,50 sotto il piano del cortile-giardino dell'ex palazzo Piombino, mentre è noto da molte precedenti scoperte, che il piano delle strade imperiali romane è in quel punto a m. 4,80 dal livello stradale.

La spiegazione dell'enigma è data dal fatto che alla fine del secolo XVI abitava nel palazzo Piombino, sito come ognuno sa, nell'area ove attualmente si lavora, un celebre collezionista di oggetti antichi, mons. Cosimo Giustini, e che parte delle cose da lui possedute potè esser nascosta sotto terra, sia per timori o trascuranza del proprietario o dei suoi restauratori sia per frode di coloro che il 10 decembre 1603 derubarono e uccisero il ricchissimo monsignore. E similmente un telamone appartenente alla stessa collezione fu pure rinvenuto anni addietro alla stessa profondità (2). Ora analoghi trambusti sono intervenuti nel giardino Salis a Chiavenna, e ce ne dà la prova la seconda iscrizione posta nel 1791 sul sepolcro del Castelvetro, secondo la quale detto sepolcro fu *erutus tenebris*. Se dunque l'abbandono del giardino aveva ricoperto persino il monumento del Castelvetro, a più forte ragione avrebbe potuto celare una testa di bronzo.

Pertanto dobbiamo concludere, che l'accurata indagine da noi condotta sulle circostanze di trovamento non ci fornisce alcun sicuro argomento nè pro nè contro l'autenticità dell'oggetto, se non forse questo solo, che non è probabile, che un falsario moderno, che dovrebbe nel nostro caso essere stato il defunto Giuseppe Martinucci o un suo complice,

(1) *Inscriptiones*, p. 1157; cfr. *C. I. L.*, V, 5243.

(2) Lanciani, *La collezione statuaria di Cosimo Giustini*, in Bull. Com. 1914, p. 13 seg.

abbia creata o fatta creare questa figura, l'abbia sepolta, abbia fatto diffondere notizia del suo rinvenimento per venderla poi sei o settecento lire.

Tolta così la possibilità di raggiungere un criterio di certezza in base agli indizi esterni, ci fu d'uopo rivolgerci allo studio e all'esame più diligente dell'oggetto, sì che da esso stesso potessero trarsi tutti gli argomenti per rispondere al difficile problema postoci.

L'oggetto in questione (Tav. VII figure 1, 2) è una testa di bronzo a grandezza naturale di persona avanzata in età col capo coperto da una singolare acconciatura. La parte più esterna di tale acconciatura è formata da una reticella di cordoncino intessuta a maglia piuttosto stretta che sembra fissata sul davanti a un sottile listello di stoffa o di pelle ornata di incisioni, e dietro è tenuta ferma da una cordicella che viene ad annodarsi alla base della nuca. La rete ha forma di imbuto, e l'estremità chiusa si trova precisamente sul vertice del capo, dove è legata e ripiegata su se stessa.

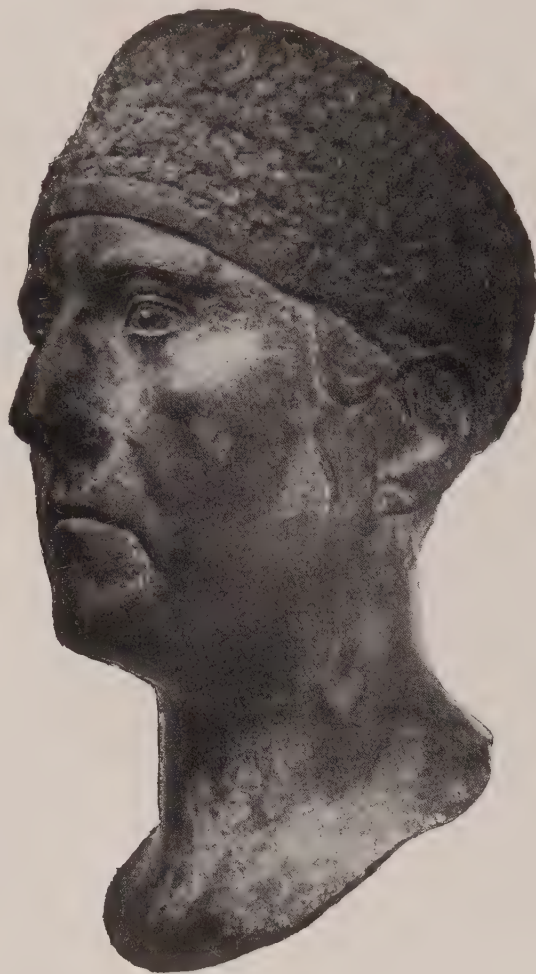
Fig. 1. — Testa in bronzo.

Che cosa la rete stringe entro di sè? Il pensiero che si presenta più spontaneo è, che essa contenga i capelli della figura raccolti in trecce girate intorno al capo a guisa di turbante.

Una foggia simile di acconciatura fu in uso in età romana al tempo di Traiano, le cui donne la importarono forse dalla nativa Spagna. Spesso fu complicata con una specie di diadema formato da capelli arricciolati, alti sulla fronte; ma appare anche in una forma che si può dire geometricamente cilindroide identica a quella che si potrebbe supporre sotto la rete della nostra testa.

A chiarimento del nostro dire presentiamo quattso fotografie di due teste del Museo Capitolino (fig. 3-4).

Senonchè, noi non siamo persuasi che subito sotto la rete si abbiano le trecce.

Se così fosse, l'artista che fu tanto scrupoloso da segnare col bulino le maglie della rete che non erano riuscite espresse a rilievo (fig. 2) non avrebbe mancato di segnare con

tratti di bulino entro le maglie i capelli, mentre invece sotto la rete appare un fondo unito. Non solo, ma chi guardi il modo come il singolare copricapo termina dietro le orecchie, e lo spigolo vivo che esso fa, e l'angolo retto che forma, facilmente si persuade esservi sotto la reticella un berretto di stoffa, e piuttosto grosso, forse di lana.

Ammesso che immediatamente sotto la rete non si abbiano trecce, ma un berretto, sorge il dubbio, che la testa possa rappresentare non una donna ma un uomo. Dubbio che sembra confermato dai capelli corti che escono dalla parte posteriore del berretto sul collo (fig. 2). Il collegio peritale però osservando le ciocche di capelli lunghette che in forma affatto inusitata per gli uomini escono dal berretto avanti alle orecchie (fig. 1) e ponendo mente a una certa dolcezza e morbidezza di linea che, pure in una persona di età più che matura, si lascia cogliere nel mento della figura, come pure alla poca vigorìa del collo, è persuaso che la figura rappresenti una donna, e sa del resto spiegarsi, come appresso si vedrà, anche in questa ipotesi, la ragione dei corti capelli sul collo.

Fig. 2. — Testa in bronzo.

È dunque una donna, una vecchia che abbiamo innanzi a noi: e sotto il berretto di lana, la capigliatura ahi! non più ricca e fluente può però esser raccolta come sono le splendide trecce della nostra figura 3 o meglio ancora quelle meno abbondanti della figura 4 che ha un groppo rialzato dietro la nuca, proprio come appare nella nostra testa (confronta fig. 2 e 4).

La nostra vecchia ha fronte piuttosto bassa, occhi piuttosto stretti e lunghi con pupilla segnata in alto con un circoletto, sopracciglia segnate con pochi colpi di bulino.

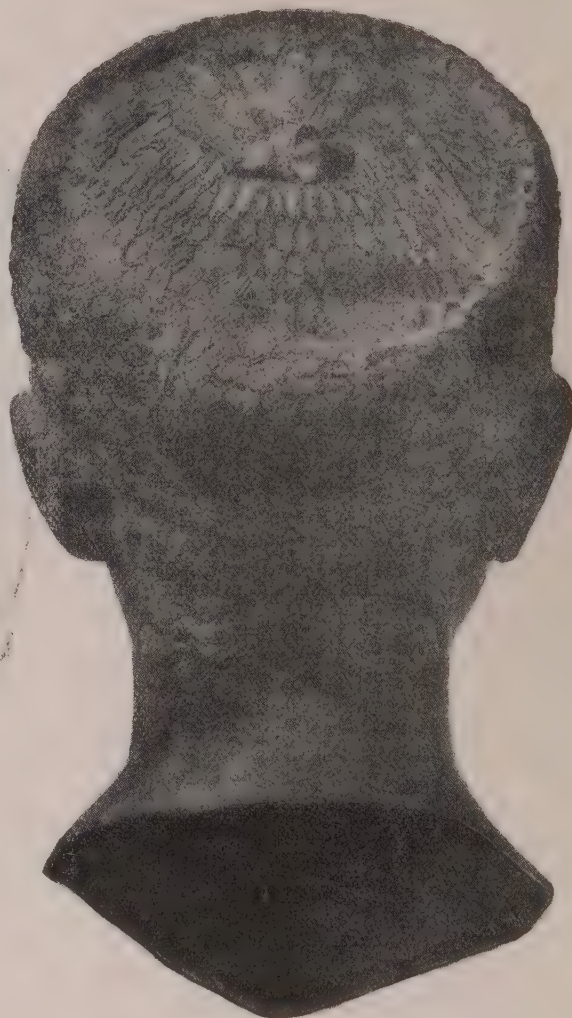
Il naso di giuste proporzioni rivela una spiccata nota caratteristica, che cioè mentre la parte ossea di esso è rettamente piantata nel mezzo del viso, la parte carnosa devia

molto sentitamente verso destra. E non solo, ma la narice sinistra è notevolmente più sollevata della destra, quasi ne mancasse una parte. Tali caratteri individuali, come pure una chiara e spiccata dissimetria delle due metà del viso ci assicurano, che non si tratta nel nostro caso di una testa ideale, ma di una persona reale, e ritratta anche con molto realismo. Come anche una nota individuale si ha dalla bocca a labbra sottili, serrate e ritratte, o che a loro manchi l'appoggio dei denti, o per altra più grave e solenne cagione.

Fig. 3. — Testa ritratta dal Museo Capitolino.

Possiamo pertanto ammettere d'aver guadagnato ancora un altro elemento determinativo, che cioè abbiamo in questa testa un ritratto.

Le orecchie sono espresse con trattamento molto superficiale, e quasi diremmo, grossolano. E così pure il collo è rozzamente tagliato a larghi piani, senza vita, senza alcuna dignità artistica, anzi senza neppure una mediocre abilità di modellatura. Un singolare aspetto presentano le ciocche di capelli che scendono avanti alle orecchie.

Per esse l'artista altrove frettoloso o inabile ha perduto tempo e fatica a segnare una minuta granulazione rilevata, che dà al capello l'aspetto di un cordoncino. Analogo trattamento di capelli non ci risulta, che sia stato adottato in altri bronzi antichi o del rinascimento.

Esaminammo pertanto con cura, se non avesse potuto essere questa strana peculiarità l' indizio primo che rivelasse l'opera del contraffattore. Ci nacque anzi anche il so-

spetto, che quella punteggiatura fosse stata ottenuta con un bulino meccanico, cosa che ci avrebbe procurato grave materia di dubbio. Però esaminando con cura e con l'aiuto di forti lenti quella parte della testa, constatammo con sicurezza che i globetti della granulazione sono notevolmente disuguali tra loro, il che esclude l'azione di un bulino meccanico. Essi sono, come si disse, espressi a rilievo, e la loro minutezza non consentì di pensare che possano essere ottenuti dalla fusione, ma si devono invece certo a una minuziosa, per quanto poco giustificabile opera di ritocco.

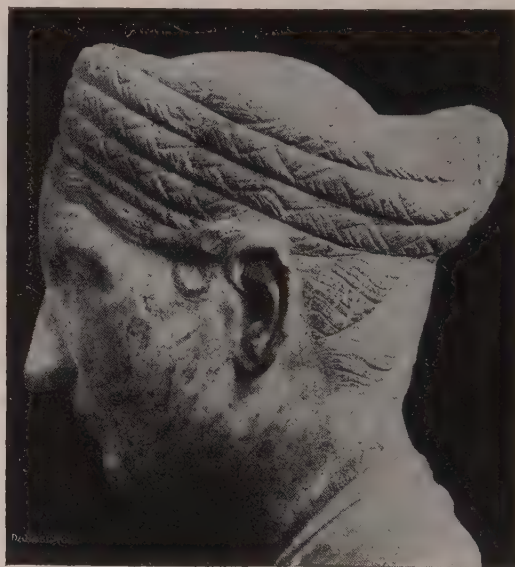



Fig. 4. — Testa ritratta dal Museo Capitolino.

Lo spessore della lamina di bronzo è piuttosto sottile, quale di solito si riscontra nei bronzi romani, e così pure è buono e soddisfacente l'aspetto della patina; verde bruna generalmente all'esterno e verde chiara all' interno, e sia fuori che dentro tenacemente concreta.

Nell' interno si nota anche una macchia azzurrognola che i bronzi antichi prendono per combinazioni col solfo o suoi composti, e che ha un colorito identico a quello di molti bronzi di Pompei. Davanti all'orecchio sinistro si scopre invece il rosso del rame privo di patina. Ma questo si deve a un ripulimento moderno di cui restano tracce in striature di strumenti a piccola punta tagliente. Sull'orecchio infatti la superficie doveva essere subbollita e carbonizzata come è quella della tempia sinistra, e un restauratore più energico che abile ha così ripulito quella parte.

Non vogliamo attribuire un valore troppo grande a questo criterio degli aspetti della patina, ma certo essi sono piuttosto favorevoli all'ipotesi della autenticità dell'oggetto.

Ancora un altro criterio esterno prima di addentrarci nell'esame stilistico; l'acconciatura della figura. Dissero alcuni degli studiosi che videro la testa e non la credettero autentica: « *Non abbiamo mai veduto in opere d'arte classica una simile acconciatura; dun-*

Fig. 5. — Affresco di Ercolano.

que la testa è falsa ». Il giudizio è troppo spiccio, e inesatto nella premessa e nella conseguenza. Che le antiche donne Greche e specialmente Romane abbiano usato talvolta circondare i capelli di una rete è cosa attestata dalle fonti classiche e dai monumenti (1).

(1) Cf. Daremberg Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, s. v. *reticulum*.

Nelle monete di Siracusa sia della coniazione più antica che della più recente la testa di Aretusa ha i capelli dietro l'occipite chiusi entro una rete.

Il ritratto ideale di una poetessa, forse Saffo, in un affresco di Ercolano (fig. 5) reca pure sui capelli una rete. E altri esempi potrebbero recarsi greci e romani, per quanto però veramente una rete-berretto, così come appare nella nostra testa, non sia a nessuno di noi nota in altri esempi.

Questa mancanza di riscontri ci appare però giustificabilissima, senza correre subito all' ipotesi della contraffazione. Esaminiamo più da vicino lo strano copricapo della nostra testa: la forma non ha nulla di simpatico o di attraente, nè è nobilitata dalla materia. La rete è chiaramente espressa come fatta di semplice cordicella.

È mai possibile pensare, che il raffinato buon gusto delle donne greche e romane avesse mai escogitato un così misero e antiestetico adornamento? È mai possibile, che un tale arnese sia stato pensato come un abbellimento? Ma no, è vano cercare i confronti a tale foggia in altre opere d'arte, nessuna donna poteva pensare di lasciarsi vedere, peggio ancora di lasciar riprodurre ed eternare le proprie sembianze con quell' acconciatura. Ma non si vede, quanto vi è di intimo, di domestico in quel grossolano nodo della rete sull'alto del capo? Quale donna può sopportare tale miseria fuori della propria stanza da letto? Non è la moda, non è la acconciatura del lusso; è il comodo, è la necessità che impongono tali forme. È questa povera vecchia che cela con quel ripiego il miserando aspetto della propria testa mezza calva. Ecco il perchè dei capelli corti sul collo, ecco i due miseri cernecchi grigi avanti alle orecchie, e son proprio gli ultimi a cadere i capelli sul collo e quelli avanti alle orecchie. Nulla dunque si può concludere contro l'autenticità della testa dal fatto che non vi sono altre figure di donne così acconciate. Al contrario secondo noi non è possibile, che un falsario abbia ideato una cosa così nuova, così strana e ad un tempo così logicamente architettata e connessa in tutti i suoi particolari.

Perchè, come vedremo, ancora altre osservazioni dobbiamo fare, le quali pure vengono con le precedenti a stringersi e concatenarsi in una logica e salda unità.

A chi osserva lungamente e accuratamente la testa, come noi abbiamo dovuto fare, appaiono notevoli discordanze e disuguaglianze di stile e di fattura. E sono queste a nostro avviso che hanno prodotto negli osservatori esperti, ma più affrettati, che ci hanno preceduto, quel vago e subcosciente stato d'animo insoddisfatto, onde prima si genera la sfavorevole impressione e il senso del dubbio.

Ad esempio la rete è resa con un realismo così mirabilmente preciso, nel suo restringersi delle maglie, nel suo sovrapporsi delle cordicelle verso l'apice della testa, perfino nei suoi strappi, che avendo una cordicella si potrebbe rifarla e disporla in modo affatto identico. Lo stesso crudo e tagliente realismo si osserva in certe parti del viso, per esempio nelle gote un pò scarne, nei solchi sotto gli occhi, nel naso deformato, nella bocca serrata. La assoluta perfezione con cui è raggiunta la verità in queste parti, contrasta strana-

mente col mediocre aspetto degli occhi, con il superficiale trattamento delle orecchie, con la grossolana e piatta modellazione del collo.

Tanto stridenti contrasti non si possono spiegare che in un modo; ed è la rete, la strana rete inusitata che ci conduce alla spiegazione.

Nessuno scultore nè antico nè moderno può essersi proposto di perdere tanto tempo e tanta opera quanti sarebbero necessari per modellare con così grande rifinitezza un oggetto artisticamente cosí balordo e insignificante come una rete; meno che mai poi il nostro artista il quale si rivela viceversa trascurato a segno che ha lasciato qua e là sul viso della sua figura le così dette spugne di fusione (sbavature del metallo) senza ridurle con la così detta raspinatura.

Ma se anche volessimo ammettere, che egli fosse uno strambo uomo, e che avesse voluto provarsi in così minuziosa fatica, possiamo esser certi, che nè lui, nè alcun'altro scultore avrebbe potuto raggiungere in opera così pedestre una tanto perfetta illusione di verità. Non v' ha dubbio per noi, che la rete è stata formata sul vero.

E come è stata formata sul vero la rete, così è stata formata sul vero la faccia.

Basta immaginar chiusi quegli occhi, e la maschera del cadavere ci si rivela con sicura, direi quasi con macabra evidenza. Quella bocca non è chiusa, è serrata, e non si aprirà mai più. Quel naso è contorto, quella narice destra è contratta nell'ultimo tentativo di inspirazione; è propriamente riprodotto il vero *rictus cadavericus* nelle sue contrazioni estreme repentinamente fermate nella solenne immobilità della morte.

La nostra testa di bronzo deriva pertanto da una maschera funebre cui l'artista, probabilmente per desiderio dei parenti, ha riaperto gli occhi. Ognuno che sa, quanto i Romani ponessero d' impegno e di gloria nel conservare le immagini dei loro antenati, e come esse fossero abitualmente formate in cera dal cadavere (1) non si meraviglierà affatto della nostra spiegazione. E più ancora la troverà accettabile ricordando, che mentre nell'uso più antico la cera stessa era conservata, in appresso, come ci dice Plinio (2) l'uso della maschera di cera era sostituito da quello delle *imagines clipeatae* in metallo, evidentemente tratte dalla forma di cera.

Ecco pertanto perché sono stupidi gli occhi e superficiali le orecchie e il collo a confronto del mirabile realismo di tutto il resto. Gli occhi sono stati riaperti, e le orecchie e il collo non erano compresi nella maschera. Ed ecco chiarirsi tante altre questioni. Perchè la strana acconciatura? Non certo per sfoggio di eleganza, ma perchè così la volle la pietà

(1) La cosa è attestata dall'uso degli scrittori che adoperano promiscuamente le parole *imagines* e *cerae* e dal singolarissimo caso della preservazione di due di queste maschere trovate nella necropoli di Cuma e ora conservate nel Museo di Napoli cfr. Fiorelli, *Monumenti cumani,* tav. I; Daremberg Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, s. v. *cera* e *imago.* Pauly Wissowa, *Real Encyclopädie* s. v. *imagines maiorum.*

(2) *Naturalis Historia*, XXXV, 4.

dei sopravvissuti i quali così avevano visto la loro cara estinta negli ultimi tempi della sua vita.

E chi sa forse, che nell'estrema toletta che si componeva al cadavere non fosse uso almeno parziale se non generale tra i Romani di chiudere i capelli entro un simile involucro?

Se alla conservazione delle nostre tombe romane avessero arriso le medesime mirabili condizioni atmosferiche e igrometriche che preservano nelle tombe dell'antichissimo Egitto intatti i legni, e le stoffe, e le paglie e i peli, forse avremmo potuto rispondere con più sincera convinzione a questa domanda. Ma invece nelle nostre tombe tutto quanto non è pietra o metallo si è distrutto; tutto sempre, tranne in un solo caso che parve miracolo.

Nel 1485 il giorno 19 aprile, cavandosi nella tenuta di S. Maria Nuova, al quinto miglio dell'Appia presso la Villa dei Quintilii, fu scoperto entro un sarcofago di marmo il corpo di una giovane donna in uno stato di conservazione, di flessibilità, di fluidità sanguigna, di elasticità degli arti quasi prodigiosa. Dalle relazioni contemporanee di letterati e di antiquari raccolte da Antonio Riccy (1) e dallo Huelsen (2) risulta, che la scoperta commosse vivamente la città; il sarcofago e la morta furono esposte in Campidoglio, e tante furono le dispute dei dotti, tanto specialmente ne fu colpita la fantasia, e turbato e acceso di ammirazione lo spirito popolare, che il papa Innocenzo VIII finì per impensierirsi dello straordinario eccitamento, e una notte fece scomparire tutto.

Orbene in questa unica tomba di donna romana che noi abbiamo potuto vedere intatta, i capelli della morta erano chiusi in un berretto con su una rete di cordoncino d'oro. « *Et haueua*, scrive Antonio di Vaschi, *una berrettina di zenzale con certo lavoro d'oro tratto assai bello* » (3). E Celio Rodigino « *Aveva i capelli contenuti in rete aurea* » (4). E via via gli altri contemporanei chiamano quella acconciatura: rete, mitra, cerchio, diadema, infula, cuffia (5).

E forse le tracce di filo d'oro, o di stoffa che qualche altra volta furono trovate in qualche tomba romana (6) e che furono ritenute avanzi di guanciali o di coltri debbono riferirsi a simili coperture del capo.

Il collegio dei periti non vuol peccare di imprudenza affermando per un solo esempio sicuro e indubitabile, che fosse uso tra i Romani di porre un tale berretto sul capo dei morti, ma non può a meno di non rilevare il singolare riscontro tra l'unico caso potuto con ogni sicurezza constatare nella tomba della giovanetta di Via Appia, e l'aspetto della nostra maschera funebre.

(1) *Il Pago Lemonio*, pag. 105.

(2) Cfr. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, I, pag. 84.

(3) *Arch. Vaticano*, armadio XV, fasc. 44.

(4) *Antiq. lect.*, III, cap. 24.

(5) Riccy, *Pago Lemonio*, l. c.

(6) Per es. nel sarcofago di Bebia Ermofila, trovato sulla Via Tiburtina in tenuta Aguzzano, cfr. Ghislanzoni in *Notizie Scavi*, 1912, p. 230.

Tornando a riflettere su quanto si è sopra esposto, e sopra tutto:

considerando, come nessuna delle particolarità prese in esame nella testa possa valere come indizio di moderna contraffazione, anzi al contrario come tutte cospirino a comporre una unità logica e artistica della più salda compattezza,

considerando come il falsario moderno non può pensare a creare oltre che l'oggetto anche tutto il procedimento storico per cui quell'oggetto deve essere così e non altrimenti che così,

e sopra tutto dato anche e non concesso, che a tanto insolito lavoro si fosse posto un falsario, considerando, che egli non avrebbe saputo essere così rigorosamente e felicemente coerente in tutti i più piccoli dettagli,

e considerando ancora che l'ipotetico falsario, dotato di un temperamento così eccezionalmente fantastico e così rigorosamente logico, avrebbe usato queste sue mirabili facoltà per far qualche cosa di meglio di questa mediocrissima testa, ritratto di una sconosciuta vecchia,

considerando infine non esser possibile, che una somma di lavoro così sottilmente sapiente abbia finito ad essere valutata da chi avrebbe dovuto essere il falsario stesso o un suo complice, cioè dal Martinucci non più di sei o settecento lire,

il collegio peritale ritiene unanime che sia assolutamente da escludere, che la testa di bronzo sia opera di un moderno falsario.

Pertanto alla prima domanda dell' Eccellentissimo Tribunale, il collegio dei periti risponde che la testa è autentica.

Rimane la seconda domanda: È la testa di scavo del terzo secolo?

Il rispondere ad essa è certo più difficile che non sia stato rispondere al primo quesito non solo per l'angustia dei termini che essa vuole siano segnati, ma anche per la sua forma scientificamente inesatta e indeterminata. È divenuto insomma un quesito posto a degli studiosi quello che non era se non una sciatta designazione gettata giù *currenti calamo* in una ricevuta di un antiquario. Volendo esser precisi, noi dobbiamo intanto domandare, se si volle in quella monca frase intendere il terzo secolo avanti Cristo o il terzo secolo dopo. Nè si dica, che noi vogliamo sofisticare con questa domanda, perchè qualche studioso era disposto ad ammettere per la nostra testa una data anteriore all'era cristiana. Infatti tra i pareri esternati da dotti che avevano giudicato la testa, vi fu anche quello di chi volle vedervi il ritratto di Cleopatra invecchiata, (ahi quanto!) e trovare una somiglianza con una testa del Museo di Alessandria d'Egitto, somiglianza affatto inesistente secondo il riscontro fatto a nostra preghiera dall'illustre nostro connazionale che con tanto decoro dirige quel Museo, prof. Evaristo Breccia.

Non abbiamo tuttavia rifiutato di tentare una risposta anche a questo quesito, solo preghiamo l'Eccellentissimo Tribunale di voler considerare, quali ragioni rendano questa determinazione (difficile sempre a farsi) peculiarmente ardua nel nostro caso particolare.

Dimostrato infatti che la nostra testa è una maschera, la nostra argomentazione viene a perdere completamente l'appoggio di ogni criterio stilistico. Non abbiamo più dinanzi a noi un'opera d'arte, ma il getto di una forma, non possiamo più cogliere il tratto caratteristico che ci riveli il criterio estetico, il gusto, la visione artistica, il dettaglio di esecuzione, il particolare tecnico di questo o di quell'altro secolo. Il getto di una forma si è fatto sempre nello stesso modo.

Il collo e le orecchie sono liberamente modellate (1) ma è lecito istituire un'analisi stilistica su particolarità così secondarie e dall'artista così trascurate?

Nè ci assiste il criterio storico della moda; in una testa muliebre l'acconciatura può fornire indizi cronologici abbastanza sicuri, perchè le monete con ritratti delle regine ellenistiche o delle imperatrici romane permettono per analogia una datazione anche delle acconciature anonime. Ma la vecchia inferma ritratta nel nostro bronzo non ha un'acconciatura, essa ripara come può alla impossibilità di averne una, e la sua tenuta è del tutto domestica e intima.

Mancando adunque tutti i criteri positivi, non ci resta che tentare di accostarci alla verità, procedendo per esclusione.

La testa non è una contraffazione moderna; può essere dunque un'opera del rinascimento o del primo cinquecento, oppure un'opera del periodo classico.

La forma come il collo è tagliato potrebbe convenire sia all'una che all'altra età; nella prima ipotesi essa avrebbe potuto sporgere da una lapide come ad esempio il ritratto del Mantegna nel suo sepolcro a Mantova, nella seconda avrebbe potuto sormontare un'erma come il ritratto del banchiere di Pompei Cecilio Giocondo, e come tanti altri esempii. L'uso però di formare le maschere dei defunti per conservarle meglio negli atrii delle proprie case era certo assai più diffuso tra i Romani che non tra gli uomini del Rinascimento. Sicchè *a priori* dovremmo di preferenza portare la nostra attenzione più sul mondo romano, che su quello medievale e del cinquecento. Si aggiunga che sia per mancanza di analogie e di riscontri, sia per le stesse dimensioni e proporzioni della testa l'ipotesi che si tratti di opera del Rinascimento ci sembrò dovesse essere abbandonata.

Rimane pertanto a supporre, che la testa sia opera del periodo classico, supposizione che in assenza di criteri stilistici si accorda molto bene con l'uso presso gli antichi delle maschere degli antenati (*imagines maiorum*). Tale uso era però molto più diffuso tra i Romani che non tra i Greci, essendo anzitutto richiesto dalla lunga durata delle cerimonie funebri romane che esigevano di celare gli effetti dissolventi della morte, e dal singolarissimo costume esclusivamente romano delle compagnie di istrioni che camuffati con le

(1) La maschera funebre romana era appunto limitata alla parte anteriore del viso, perchè era indossata appunto come una maschera da un mimo nella cerimonia solenne del funerale, cfr. Daremberg Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, s. v. *imago*, p. 412.

maschere del defunto stesso e dei suoi maggiori prendevano parte all' ultimo corteo funebre.

Si aggiunga che la testa è stata rinvenuta in suolo italiano (1) e che la foggia di disporre i resti della chioma, come si intravede sotto il berretto e la rete, si accosta meglio che ad altra a quella acconciatura che fu in uso tra le donne romane in età traianea, e della quale presentammo due esempi nelle teste del Museo Capitolino (fig. 3-4).

È presumibile pertanto, che l'opera raffiguri una donna romana, e che sia di tempo e di arte romana.

Resta pertanto esclusa la datazione del III secolo avanti Cristo, età in cui l'arte romana vagava ancora bambina, o si lasciava completamente soffocare dalle influenze greche.

Si può scendere a determinazioni ancora più precise? Dicemmo, che dall'aspetto esterno i ruderi della chioma della nostra vecchia donna sembrano riprodurre le grandi linee della acconciatura traianea. Quel complicato e poco simpatico affastellamento di trecce cui le donne dell'età di Traiano si erano assoggettate, ebbe breve durata. Sabina, la moglie del successore di Traiano, porta quella foggia nelle più antiche sue monete, la omette poi nelle più recenti per adottare una pettinatura molto più semplice e di molto maggior buon gusto.

Con le donne di Antonino Pio e di Marco Aurelio si torna alle architetture complicate le cui grandi linee potrebbero più o meno corrispondere a quanto si indovina sotto il berretto della nostra testa.

Sulle acconciature posteriori per oltre un secolo dominò costante la moda imposta dalla bellissima ed elegantissima Lucilla sorella dell' imperatore Commodo. Fornita di una superba capigliatura, la condusse ella in grosso nodo, coprendo le orecchie, sul dietro del capo, e le linee fondamentali di tale acconciatura, abbellita da ondulazioni, guastata da parrucche, ecc., rimasero costanti per lunghi anni ossia per tutto il famigerato III secolo della ricevuta dell'antiquario. L'architettura di quella foggia non sembra coincidere con quel che si cela sotto il berretto-rete.

Una qualche maggiore analogia c'è invece con la moda delle donne di Costantino (2) la quale potrebbe essere supposta nella nostra testa.

Riassumendo, potremmo in base al criterio della acconciatura (che, ripetiamo però ancora, in questo nostro caso ha valore minimo, perchè non appare con evidenza) potremmo,

(1) Anche ammettendo, che Chiavenna non sia il suo luogo originale di ritrovamento, e che vi sia stata portata dal Castelvetro o dai collezionisti conti Salis, è quasi certo che la testa è stata rinvenuta in Italia. La esplorazione archeologica della Grecia e del Levante non è cominciata che col secolo XIX, e di cose greche non son venute prima di allora in Italia che alcune pietre iscritte o rilevate ora al Museo di Venezia, portate come zavorra dalle galere veneziane, e per caso vedute e salvate da qualche studioso della Serenissima Repubblica, oppure monete, gemme e altri minuscoli oggetti.

(2) Cfr. Delbrueck in *Römische Mitteil.* 1913, p. 327.

diciamo, considerare possibili per la nostra testa tre datazioni: l'età di Traiano, (97–117, d. C.) l'età di Antonino Pio e di Marco Aurelio (138–189), quella di Costantino (306–337).

L'acconciatura di Traiano è forse la più vicina di tutte al probabile tipo della nostra, ma dall'attribuire la testa a quella età ci sconsiglia il modo come son resi gli occhi con la pupilla segnata, particolarità tecnica che sembra introdursi nella scultura antica più tardi dell'età traianea, ossia solo con Adriano.

Così pure qualche difficoltà proveremmo ad assegnare la testa all'età di Costantino. L'arte figurata ha già in quell'età subito una irreparabile decadenza, e specialmente sembra essersi alterato il senso delle proporzioni. Ora questo senso delle proporzioni, che è forse l'unico criterio stilistico ancora applicabile alla nostra testa uscita da una forma, non sembra così turbato in questo nostro caso. Se volessimo attribuire la testa all'età di Antonino Pio e di Marco Aurelio non incontreremmo forse obiezioni così gravi.

Ripetendo pertanto ancora una volta, che per le ragioni già esposte qualunque nostra proposta di datazione non può essere presentata che come timida ipotesi; rispondiamo al secondo quesito postoci dall' Eccellentissimo Tribunale nella forma seguente: Crediamo meno improbabile, che la testa possa essere stata fusa tra la fine del primo, e la fine del secondo secolo dopo Cristo, rifiutandoci di discendere sino al quarto, e riconoscendo una qualche maggiore probabilità per l'età di Antonino Pio e di Marco Aurelio ossia per la seconda metà del II secolo d. Cr.

RODOLFO LANCIANI.
FEDERICO HERMANIN.
ROBERTO PARIBENI, *relatore*.

NOVACVLA

Il motto « ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς », adoperato con valore di proverbio già fin dall'epoca Omerica, depone dell'alta antichità del rasoio; e il labbro superiore rasato nelle maschere auree di Micene, in alcune figure sopra vasi di stile corinzio, e in altri monumenti arcaici, costituisce la migliore documentazione monumentale dell'uso di radersi che l'uomo ha seguìto fin dalla più remota età. L'utensile servito nei tempi primitivi, per tale esigenza d' igiene personale o di moda, viene generalmente riconosciuto in quelle ormai numerose lame, semilunate la più parte, di bronzo o di ferro, provenienti da sepolture preistoriche così della Grecia e dell' Italia, come di molte altre regioni del continente europeo. Che tali lame, tuttavia, siano state propriamente rasoi, si è seriamente posto in dubbio da più di una parte, ma contro i dubbii si è creduto sufficiente opporre l'autorità, specialmente, di due prove, monumentale l'una, sperimentale l'altra: in un rilievo torinese ormai famoso, interpretato come traduzione plastica, in tempi storici, del già riferito proverbio Omerico, la figura del Kairòs, si è detto, regge il giogo della bilancia sul taglio lunato di un utensile affatto simile alle lame lunate primitive intese quali rasoi; con una di quelle antiche lame lunate, convenientemente martellata ed affilata, poi, v'è stato chi è riuscito a radersi la barba.

Erano a questo stato le conoscenze (sulla cui poca fondatezza non giova intrattenersi di proposito) circa il primitivo utensile per radere la barba, allorchè, verso il 1874, sul mercato antiquario della Capitale comparve un arnese, scavato a Roma stessa come affermavasi, ma ora purtroppo irreperibile, consistente di un manico di osso e di una lama « lunata » di ferro, che per lo Helbig, il quale per primo ne diede notizia, altro non poteva essere che un rasoio. L'utensile in parola, quantunque restasse allo stato di esemplare unico, veniva a colmare in primo luogo una lacuna notevole, perchè finalmente offriva una nozione sicura di ciò che fosse una *novacula* presso i romani, mai fin allora vista; e in secondo luogo, data la « sagoma curva della sua lama », mentre costituiva un opportuno riscontro alla testimonianza di Marziale che attribuisce alla *novacula* una *curva theca*, veniva a confermare la definizione di ξυρόν data all'utensile del rilievo torinese, ed a fortificare, finalmente la prevalente opinione che rasoi fossero davvero le lame lunate primitive (1).

(1) W. Helbig, *Im neuen Reich*, 1875, pagine 14 sgg.; cfr. *Bull. Inst.*, 1875, p. 14 e 15; G. Gozzadini, *Scavi Arnaoldi-Veli*, (Bologna, 1877), p. 53; *Bull. Inst.*, 1878, p. 97; W. Helbig, *Das homerische Epos* (Leipzig, 1884), p. 171, in nota.

Le dottrine che fin qui ho condensate in poche parole sono quelle che, ove più, ove meno ampiamente esposte, lo studioso oggi trova nelle più pregiate opere di tecnologia e di archeologia oltre che in qualche studio speciale, quando voglia informarsi dello strumento adoperato dagli antichi per radere la barba (1).

Risolvere a quale uso precisamente abbiano servito i così detti « rasoi » primitivi, sieno essi a taglio curvo o rettilineo o a due tagli curvi, ecc., è tale arduo problema che non potrà non travagliare ancora per molto tempo la mente degli studiosi delle antichità preistoriche, ed io non ardirò nemmeno di affacciarmi in un campo non mio. Il mio compito è altro, e ben più modesto. Osservo col Lafaye (2) « il n'en reste pas moins un fait singulier; c'est que ces objets des temps primitifs (i rasoi lunati) soient si nombreux, et que nous en connaissions si peu d'analogues par les monuments grecs et romains (due utensili in ultima analisi: quello scolpito nel rilievo di Torino, e quello rinvenuto a Roma e annunziato dallo Helbig) de l'époque historique »; e, limitandomi al periodo romano, m'induco a pubblicare un contributo importante di conoscenze, che scoperte pompeiane relativamente recenti arrecano nella questione, colmando, secondo il mio convincimento, la lacuna notata dal Lafaye, e persuadendo a ritenere che il taglio del rasoio nel tempo romano, come forse sempre e dovunque, fu rettilineo, come è oggi.

Esposti i limiti e l'intento del presente studio, stimo opportuno fare la seguente considerazione. È impossibile credere che gli scavi di Pompei, in circa un secolo e mezzo di esplorazioni continue, non abbiano mai dato luogo al rinvenimento di arnesi uguali a quelli venuti fuori dagli scavi dell'ultimo decennio che qui mi accingo a pubblicare, e che, come io per varie ragioni ritengo per *novaculae*, così per tali sarebbero state senza alcun dubbio ritenuti da chiunque ne avesse veduti per il passato. Oggetti del genere, però, si ricercano invano nelle sale di esposizione del Museo Nazionale di Napoli, e del pari inutilmente si cerca di riconoscerne, come a me è avvenuto, almeno qualche frammento nei magazzini di deposito del Museo stesso. Una larga ma sottilissima lama di ferro, tratta dal suolo dopo quasi diciannove secoli di seppellimento, già all'atto della scoperta irreparabilmente compromessa dallo stato di progredita ossidazione, difficile a conservarsi perchè minata dagli ulteriori progressi del disfacimento, soggetta ad andare in frantumi al minimo urto, assumente l'aspetto di un frammento informe di lamina più che quello della parte integrante di un utensile, d'altronde non ancora identificato, ha potuto, anzi ha dovuto,

(1) Baumeister, *Denkmäler des Klass. Alt.*, I, p. 252 sgg. e p. 254 sgg.; Blümner, *Die römischen Privataltertümer*, p. 267 sgg.; Forrer, *Reallex.*, p. 646 e 647; Mau, in *Pauly-Wissowa, Real Encycl.* III[1], p. 31, cfr. p. 3; G. Lafaye, in *Daremberg et Saglio, Dict. des ant. gr. et rom.*, IV, p. 108, 109; E. Saglio, *ibid.*, I, p. 667 sgg.; Frank W. Nicolson, *Greek and roman Barbers*, in *Harward Studies in Classical Philology*, II, p. 40 sgg. e specialmente p. 52 e 53.

(2) *Op. cit.*, p. 108, col. 2ª.

essere incontrata più volte nell' *instrumentum domesticum* ricco e vario degli scavi di Pompei, ma non ha forse sempre richiamata su di sè sufficiente attenzione: dicasi altrettanto del manico, il quale, se fu di legno, non ha lasciato di sè traccia alcuna; se fu di osso, ridotto in tavoletta molto sottile, il più delle volte si sarà presentato in frammenti ritenuti trascurabili; se fu di avorio, quasi sempre si sarà trovato in iscaglie, le quali, soltanto se ricomposte pazientemente, avrebbero potuto restituire all' oggetto la sua forma. Sono queste a mio parere, le difficoltà che hanno per il passato distolta l'attenzione dei dotti dal riconoscere utensili uguali a quelli di cui qui mi occupo, ed in presenza dei quali il Mau, come io ritengo per fermo, avrebbe rinunziato a proclamare che « a Pompei non si trovano rasoi » (1).

Eccomi senz' altro indugio a presentare i nuovi utensili pompeiani, soggiungendo per ciascuno di essi, dopo un'accurata descrizione, le circostanze significative che ne accompagnarono il rinvenimento: cioè l'indicazione degli ambienti donde gli utensili provengono, e la natura degli altri oggetti che vi si trovarono associati. La descrizione procede tenendo conto ordinatamente dei pezzi onde ciascun utensile risulta: manico, cerniera, lama (2).

I.) Primo utensile (fig. 1). Il manico, di avorio, ricomposto da moltissimi frammenti sfaldati, piatto, di mm. 11 di spessore, tutto di un pezzo, è lungo mm. 111 e largo mm. 72, e reca internamente due solchi rettilinei scavati con la sega: di questi solchi l'uno, pro-

(1) In *Notizie d. sc.*, 1882, p. 422, era stato pubblicato sotto la data del 20 ottobre: .... « un rasoio lungo mm. 210 », in disaccordo con l'Inventario dello scavo, nel quale, sotto la stessa data e col n. 369, era registrata « una rasoia poco conservata lunga mm. 210 », con l'osservazione: « trovata in frantumi per l'ossido ». Dovendosi occupare di questo rinvenimento, il Mau, *Bull. Inst.*, 1884, p. 107, nella nota osserva: « Nelle *Notizie* (20 ottobre 1882) si parla per errore di un rasoio. Si tratta di uno strumento di ferro per raschiare non si sa bene quale materia, forse il muro; rasoi non si trovano a Pompei ».

Altri ragguagli vaghi di rasoi o rasoie, su cui mi è riuscito impossibile portare l' indagine per l' intervenuto disfacimento dei relativi oggetti, ho incontrato durante le mie ricerche ai luoghi seguenti:

1° *Notizie*, 1879, p. 76: « ferro, piccolo rasoio con due manichi laterali spezzati (??), lungh. di corda mm. 250 » (Un piccolo rasoio, nientemeno di mm. 250 di corda !? Non c' è da raccapezzarcisi).

2° *Notizie*, 1880, p. 186: « ferro, un vassoio (sic!) rettangolare, lungo 0,120 ». In corrispondenza, sotto la stessa data 11 maggio 1880, l' Inventario dello scavo, al n. 148, e il Giornale dei Soprastanti registrano « una rasoia rettangolare lunga 0,120 ».

3° *Notizie*, 1881, p. 62: « ferro, un rasoio lungo mm. 130 ». D'accordo l' Inventario dello scavo e il Giornale manoscritto dei Soprastanti dànno lo stesso ragguaglio, e per la stessa data 4 febbr. 1881. Con riferimento a questo utensile e ad un altro che dovrebbe trovarsi descritto, ma non trovo, in *Notizie*, 1880, p. 397, il Mau, *Bull. Inst.*, 1882, p. 183, pubblicava: « .... ferro: due rasoi ».

(2) Della concessione di servirmi delle fotografie che corredano il presente studio ringrazio pubblicamente il Signor Direttore, Prof. Vittorio Spinazzola.

fondandosi uniformemente per mm. 13 nel mezzo di tutta la costa del lato più lungo, serve a custodire il taglio della lama allorchè l'utensile è, come nella figura, allo stato di riposo; l'altro, impegnando solo i quattro quinti circa della lunghezza dell'altro lato rettilineo più corto (dalla cerniera in su, nella figura), serve a ricevervi la parte rettilinea della base della lama, quando la lama stessa si spiega per porre l'utensile in azione. Tralasciando di notare le sagome e gli ornamenti secondarii che non hanno speciale importanza, avverto solo che il lato superiore del manico, a superficie dolcemente curva, è conformato a *dito umano, del quale solo la falangetta estrema con l'unghia sporge in tutto tondo*, e che, al disotto della falangetta stessa, è finamente scolpita in tondo, ricavata dalla grossezza della tavoletta di avorio, una graziosa *testina muliebre* di stile egitteggiante. La cerniera, che congiunge la lama col manico, consiste di un piccolo asse o perno di bronzo, cui nascondono all'esterno due *borchiette d'argento*, tonde, rigonfie nel mezzo, leggermente rialzate agli orli, di mm. 17 di diametro. La lama, di ferro, dal contorno trapeziale, di mm. 2 di spessore, è lunga e larga presso a poco tanto quanto lunghi e larghi rispettivamente sono i lati del manico al quale essa è adattata, e che essa tocca nello stato di riposo e nello stato di azione: nel taglio misura mm. 114 e nella base mm. 72. Degli altri lati del contorno della lama non mette conto di occuparsi, perchè essi non hanno alcuna importanza speciale.

Fig. 1.

Questo elegante arnese proviene dalla grandiosa villa rustica del liberto imperiale *Ti. Claudius Eutychus*, solo in parte scavata, fra gli anni 1903 e 1905, dal Sig. Cav. Ernesto Santini in un fondo di sua proprietà nella contrada Rota, Comune di Boscotrecase; e, più precisamente, *da un grande armadio* che si ergeva sulla parete occidentale dell'atrio rustico di fronte ad un vero e proprio quartiere servile, capace di più di trenta schiavi (1).

(1) Degli oggetti raccolti nei giorni 4 e 5 maggio 1904 nel detto armadio, del quale si raccolsero 6 cerniere, 3 borchie, 2 serrature e 2 cardini (*Inventario* dello Scavo Santini, n. 188), dò qui l'elenco completo:

Vasellame minuto: 1 piatto aretino (n. 191); 1 vasetto di piombo (174); 2 bottiglie e 2 tazze di vetro (178).

Strumenti tecnici di varia natura: 1 compasso (171); un'estremità di bastone d'incerto uso, connessa con tre anelli striati (179); alcune aste ferrate, cuspidi di lance e coti per affilare, formanti un groviglio cementato dall'ossido di ferro (180); 3 pettini da cardatore (?) (186); 1 sega (187); 2 picconi e 1 roncola (189); 1 anello-battente, articolato in una testa di cane (193); 1 bacinella di

II.) Il secondo utensile, che è anche il più grande della serie (fig. 2), in quanto a tecnica di costruzione, per nulla differisce dal precedente: il manico, anche qui di avorio e tutto di un pezzo, è della stessa forma, ed ha internamente gli stessi solchi o intacchi, l'uno per la custodia del taglio, l'altro per la recezione della base della lama: ne differisce leggermente solo per le dimensioni (lunghezza mm. 130, larghezza mm. 67, spessore mm. 10). In quanto ai motivi decorativi, mentre anche qui il lato superiore, a superficie dolcemente curva, è foggiato a *dito umano* del quale sporge in tutto tondo sempre la sola falangetta estrema con l'unghia, in luogo della testina muliebre, al disotto del dito, vedonsi *due volute opposte*, a giorno, ottenute cioè con la tecnica del traforo. Della cerniera mancano le borchie esterne, e si conserva soltanto per metà il piccolo perno di ferro, di mm. 2 di diametro. La lama, di mm. 3 di grossezza, è lunga mm. 123 nel taglio, e larga mm. 65; il suo profilo nella base corre, come nel primo utensile, per più di due terzi rettilineo, rientrando nel resto: è opportuno avvertire che l'intacco il quale interrompe la continuità del profilo della lama, nel lato inferiore della fi-

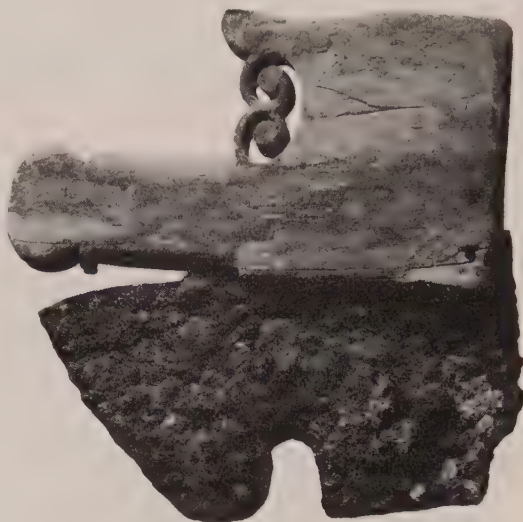



Fig. 2.

marmo nero con pestello (192); 6 campanelli (180, 177 e 174).

Oggetti di uso incerto: 2 denti di cignale e una conchiglia (190, 174).

Oggetti per scrivere e segnare: 1 calamaio di terracotta (191); due suggelli di bronzo col nome del proprietario della Villa (171, 172).

Oggetti pertinenti alla custodia della casa: 6 chiavi di ferro (185).

Un peculio di circa 200 monete di bronzo (181–184).

Instrumentum lusorium: 2 dadi di avorio (171) e 1 fritillo di terracotta (191).

Oggetti da toletta: 1 cura-orecchie di bronzo (170); l'utensile che qui si pubblica (196); 1 coltello a lama fissa (perduta) con manico d'avorio (195); 1 specchio circolare (174); 1 amuleto d'avorio, semicilindrico, forato nel mezzo, desinente da un lato in una testina, e dall'altro in una mano impudica (194), ornamento che probabilmente decorava una cassetta di legno contenente forse gli oggetti fin quì descritti; fuori dell'armadio, sospeso ad un chiodo del muro, finalmente, un completo *corredo da bagno*, consistente di un fiasco ariballiforme, di bronzo, e di 4 strigili, di ferro (173).

Di servi specialisti per le varie incombenze proprie delle case ricche, i *raptores panis et peni* classici (*Plaut. Trin.* 2, 1, 22), ognuno ne supporrebbe nella ricca Villa di *Ti. Claudius Eutychus,* specialmente in presenza del corrispondente quartiere servile annesso all'edificio. Ma v'ha un dato positivo che va oltre le supposizioni: accanto a probabili *cosmetae*, *ornatrices* e *cistellatrices* che avranno atteso alla toletta dei padroni, maneggiando il relativo *instrumentum* trovato così nell'armadio come altrove nella Villa, è assicurata nelle

gura, è dovuto a frattura determinatasi all'atto che la lama stessa venne liberata dalle forti concrezioni di lapillo che vi aderivano per l'ossido.

Questo utensile, che fu già riprodotto in *Notizie degli Scavi*, 1911, p. 155, si rinvenne il 30 marzo 1911 nella casetta posta a Sud della grande abitazione di *M. Obellius Firmus* sulla Via di Nola, e propriamente nella parte alta del vestibolo, presso ad uno dei sette scheletri umani ivi trascinati dal crollo del piano superiore; e gli oggetti con i quali fu raccolto sono i seguenti: due anellini d'oro; una corniola incisa appartenuta ad un terzo anello, di ferro; una collana di otto sferette di pasta vitrea; sette medii bronzi (cfr. *Not.*, *loc. cit.*).

III.) Del terzo utensile è pervenuta a noi la sola lama di ferro, della quale nello annesso disegno (fig. 3) è riprodotto il contorno trapeziale: la lama è grossa mm. 3, ed è larga mm. 65, e lunga, nel taglio, mm. 115; la sagoma della base, come al solito, è per due terzi rettilinea e per un terzo rientrante. All'angolo fra il taglio e la base si conserva, trattenuto nel foro dall'ossido di ferro, un perno di bronzo di mm. 2 di diametro, l'esistenza del quale ci fa certi che l'utensile nell'anno 79 era completo con tutto il manico: se di questo pertanto niuna traccia si è rinvenuta, c'è da concludere che il manico con la più grande probabilità era di legno. La lama descritta, associata con altri strumenti di ferro fra loro cementati dall'ossido, e fra i quali si riconobbe solo una roncola, venne fuori, nel febbraio 1912, da un crollo del pavimento dell'edificio non ancora scavato Reg. I, Ins. VII, N. 4 (cfr. *Notizie* 1912, p. 67) (1).

Fig. 3.

pareti della Villa stessa, da un distico monco, graffito proprio in una cella dell'atrio servile, la presenza di un (*servus*) *unctor*, di temperamento gioviale, faceto: « *Unctor Xanthe tibi carus lusuque iocoso* | *adsuetus* ...... (C. I. L. IV, 6890). A questo *unctor*, o *aliptes*, incaricato specialmente di assistere e servire al bagno il padrone, difficilmente potè essere estraneo il *corredo da bagno* trovato accanto all'armadio; e, se l'utensile di cui ci occupiamo, e che era custodito nell'armadio, riesce a provarsi che sia una *novacula*, sarà naturale ammettere nella numerosa *familia* del ricco liberto imperiale anche la presenza di un *servus tonsor*.

Si osservi intanto che, pure essendo di varia natura gli oggetti rinvenuti nell'armadio, essi sono però tali da esigere tutti speciale custodia, mentre, ad esempio, degli utensili raccolti o sul podio o sulle pareti della contigua cucina, il giorno stesso, nessuno è estraneo ai bisogni e agli usi della cucina medesima: Bronzo: 4 grosse caldaie, una delle quali contenente fave (160, 167 e 168), 1 vaso conico (159); un oleare (161); 1 situla (162). Terracotta: 2 pignattini e 1 anforetta (164); 1 tegame (169). Vetro: 3 boccette (165). Ferro: 2 coltellacci (166).

(1) È da credersi che la lama sia andata in frantumi, perchè inutilmente ora ne ho fatto ricerca nel « Magazzino degli oggetti antichi » in Pompei.

IV.) Il quarto utensile, l'unico che per fortunate condizioni di giacimento si sia raccolto in perfetto stato d'integrità (fig. 4), mentre è il più piccolo della serie, si presenta più degli altri interessante per un nuovo motivo decorativo del manico. Questo, sempre piatto, d'un sol pezzo, e d'avorio, è lungo mm. 63, largo mm. 35, grosso mm. 7, ed, insieme col consueto *dito umano*, con la solita falangetta a tutto tondo nel lato superiore, reca, traforate a giorno come nel secondo utensile descritto, *due volute opposte*, *congiunte*, al disotto del dito, mentre il lato inferiore più lungo si restringe e s'inarca alla estremità per dar luogo ad una testa forse troppo schematicamente espressa, ma che deve credersi *una testa di cigno* a causa della forte curva data al collo. Anche qui osservansi i soliti intacchi praticati con la sega e destinati così alla custodia del taglio come all'appoggio della parte rettilinea della base della lama, con l'avvertenza però che, in conseguenza della rastremazione del lato inferiore determinata dall'adozione del nuovo motivo decorativo ora descritto, il primo intacco, non potendo approfondirsi in una misura costante come negli esemplari I e II, va dolcemente rialzandosi dalla cerniera alla testa di cigno. Non vi è traccia di borchiette che abbiano decorato all'esterno la cerniera: questa risulta del solo perno di ferro, di mm. 2 di diam.°. La lama di ferro, spessa mm. 2, lunga e larga quanto il manico (mm. 63 e 35 rispettivamente), è degna di speciale attenzione in quanto, allontanandosi dal consueto contorno trapeziale, è simile alle altre tre per il taglio, che è rettilineo, e per la base che per due terzi è rettilinea e per un terzo è rientrante, ma nel resto mostra fusi gli altri due lati del trapezio in un unico lato curvo, arrotondato a mo' di segmento di cerchio.

Fig. 4.

Le circostanze di rinvenimento si assomigliano interamente a quelle relative al primo utensile: questo esemplare difatti si rinvenne il 18 Agosto 1914 nell'atrio della casa posta a mezzogiorno della fullonica N.° 7, Reg. I, Ins. VI; e precisamente *nel fondo di un armadio di legno* che, incontrato all'angolo Sud-Est dell'atrio, vedesi ora riprodotto in gesso al posto suo sulla scorta delle sicure impronte che il legno aveva calcate nella cenere. Un guscio di conchiglia madreporica, lungo mm. 100 e un boccettino di vetro, cilindrico, alto m. 0,13, sono gli unici altri oggetti raccolti nel fondo dell'armadio (cfr. *Notizie*, 1914, p. 293).

V.) A me sembra indubbio che debbasi classificare come quinto nella serie l'utensile pubblicato dallo Helbig il 1875, e di cui è parola nella comunicazione fatta all' Istituto di corrispondenza archeologica nell'adunanza del dì 8 Marzo 1878. Riproduco integralmente il testo della comunicazione (1), aggiungendo solo una rappresentazione grafica approssimativa dello strumento (fig. 5), condotta sulle dimensioni ed i termini che la descrizione fornisce:

« Coltello di ferro col manico d'osso ritrovato a Roma. La lama (alt. m. 0,035) molto « sottile ha la forma di mezza luna. Il manico forma un oblungo di 0,085 sopra 0,045 cen- « timetri. Anch'esso è molto sottile, mentre offre « una grossezza di cent. 0,008 soltanto. Sull'una « facciata del manico si vede scolpito in rilievo « un Amorino seduto, il quale, tenendo colla s. « una fiaccola (?), liba da una patera sopra un « altare. La forma e la sottigliezza del manico « decisamente vietano di riconoscere in così « siffatto coltello il τομεύς o περιτομεύς dei « calzolai, il quale arnese, s'intende, fu ma- « neggiato col pugno, mentre il manico del col- « tello proposto dallo Helbig poteva maneggiarsi « soltanto con poche dita. Per conseguenza il « ridetto coltello non può essere stato altro che « un rasoio. La quale supposizione trova conferma nella forma identica dello ξυρόν proprio « al Kairòs sul rilievo di Torino (*Archäolog. Zeit.*, 1875, Tv. I). Dall'altro canto il fatto « che il rasoio di acciaio dell'epoca greco-romana ha la forma di mezzaluna, conferma la « supposizione essere rasoi anche i coltelli di bronzo della stessa forma che si sono trovati « nella necropoli di Villanova (Bologna) ed in altri sepolcreti analoghi (cfr. *B. Inst.*, 1875, « p. 14, ss.) » (2).

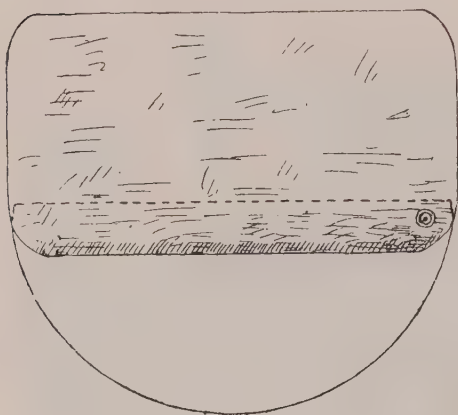



Fig. 5.

(1) *Bull. Inst.*, 1878, p. 97.

(2) Allorchè, in seguito al restauro del primo utensile pompeiano, cominciai ad occuparmi della questione che forma oggetto del presente studio, il coltello rinvenuto a Roma non poteva non attirare la mia attenzione; e mia prima cura fu quella di rintracciarlo nei Musei della Capitale, per poterne avere una fedele riproduzione. Riuscita vana la ricerca, mi rivolsi al compianto Prof. Helbig, e ne ottenni la seguente cortese risposta, la quale conferma la dispersione dell'oggetto.

« Roma, Villa Lante 14, X, 1910. — Gentilis- « simo Signore! Digraziatamente sopra il supposto « rasoio non posso fornirle notizie più precise di « quelle comunicate nel *Bull.* 1878, p. 97. Mi ri- « cordo che esso mi fu mostrato dal Sig. Pauvert de la « Chapelle, un amatore francese che disse di averlo « acquistato da un antiquario, il quale esponeva « la sua merce sulla salita che dal Foro conduce « alla Piazza del Campidoglio.

« Pauvert de la Chapelle è morto — credo a « Siena — in circa 15 anni fa. Deve essere morto « anche quell'antiquario, perchè, recandomi al Cam- « pidoglio, da almeno tre anni non l'ho più veduto. « Dunque non esiste più nessuno che potrebbe dare « notizie più particolareggiate. Con cordiali saluti, « Suo Helbig ».

Che gli utensili pompeiani I, II e IV siano identici, è cosa sulla quale non può cadere il minimo dubbio, come niun dubbio può elevarsi sulla identità fra quelli e l'utensile III, del quale possediamo la sola lama col relativo perno di rotazione: quella che ha bisogno di essere dimostrata è l'identità fra l'utensile romano, V, e i quattro pompeiani. Che questa identità sussista è, a parer mio, sufficientemente provato da parecchie caratteristiche tecniche uguali, costantemente ricorrenti nella serie: in quanto al manico, si è visto che esso, ricavato sempre da una tavoletta di osso o di avorio, offre sempre la forma larga e piatta, ed è poi adorno sempre di decorazioni scolpite; in quanto alla relazione fra la lama e il manico, si è notata sempre l'esistenza di un solco praticato con la sega nella costa del lato lungo del manico, e destinato (senza badare per un momento alla cerniera) a ricevere il lato lungo e rettilineo della lama; in quanto alla lama, finalmente, si è visto che essa ha sempre forma larga, laminare, priva di dorso, lasciando da parte per ora la sagoma. Pongasi mente ora alla cerniera, quando le identità noverate si ritengano, come sono, indiscutibili. Se nei quattro utensili pompeiani la cerniera v'è, ed, essendovi, pone fuori di ogni discussione che il taglio è nel lato rettilineo della lama, cioè nel lato custodito nel solco del manico, ne consegue che anche nell'utensile romano la cerniera ci fu, ma purtroppo non fu vista (o, ad esempio, per concrezioni che la nascondessero, o per corrosioni che, avendo danneggiato quel punto del manico, ne impedissero il riconoscimento), e che il taglio anche in quell'esemplare è costituito non già, come erroneamente si ritenne, dal lato esterno « semilunato », ma da quello interno, rettilineo. Del resto, anche a voler concedere che il taglio dell'utensile romano fosse stato nel lato semicircolare, non si saprebbe spiegare in primo luogo in qual modo la lama fosse, in tale ipotesi, assicurata al manico. La comunicazione trascritta tace intorno a questo particolare, ma a me pare impossibile, nell'ipotesi di un coltello a larga lama fissa, non ammettere la presenza di almeno due perni, o chiodetti estremi, se non meglio di tre chiodetti (due estremi e uno intermedio), che avessero fissato stabilmente il lato rettilineo della lama, interpretato come dorso, nel solco del manico: e, se due o tre perni fossero stati adibiti per tale inserzione, difficilmente non avrebbero di sè lasciato traccia alcuna, e, più difficilmente ancora non sarebbero stati visti, e per conseguenza non se ne sarebbe fatto cenno. Resterebbe un'ultima debole ipotesi, quella cioè che il preteso dorso della lama fosse stato trattenuto nel solco del manico mercè un mastice qualsiasi; ma ognuno vede come, in un coltello interpretato quale rasoio, che ha bisogno di venire spesso arrotato ed affilato, piccola quantità di mastice, quanta nel caso in esame si sarebbe potuta impiegare per la fissità della lama, non avrebbe mai potuto dare all'utensile la relativa solidità necessaria. Ma si verificherebbe poi un inconveniente ben grave, epperò inammissibile: quando l'utensile fosse chiuso, non sarebbe adeguatamente garantito: uno sguardo alla fig. 20, e chiaro apparisce come, quantunque chiuso, l'utensile V batterebbe tuttavia con la sua parte più delicata, cioè col taglio, contro le pareti di quella *theca* che vorrebbe, e dovrebbe, essere la sua custodia. Queste

osservazioni confermano il nostro convincimento, già dedotto peraltro dalle identità sopra notate, che nell'utensile romano un perno vi fu: e, se il perno, per quanto non avvertito, vi fu, quell'utensile, cessando di essere a lama fissa, e diventando invece a lama articolata a cerniera, opportunamente viene a prendere il suo posto nella serie, perchè simile, se non al tutto identico agli altri. Un'ultima osservazione a titolo di riprova: accettate queste vedute, si dia uno sguardo a tutti e cinque gli utensili, e salterà agli occhi l'evidenza della seguente identità tecnica: la fabbricazione di simili lame importa l'osservanza di due canoni: dare alla lama un taglio rettilineo; dare alla lama stessa un'ampiezza tale da permettere, prima che essa fosse lasciata in disuso, un logorìo relativamente lungo, conseguente all'uso ed alle affilature. Mentre tali canoni vedonsi costantemente osservati nella nostra serie, ciò che vedesi invece variare è la sagoma esterna della lama: dai tre lati di un *trapezio* negli utensili I, II e III, difatti, si passa al *segmento di cerchio* nell'utensile IV, per finire all'*arco di cerchio* nell'utensile V: questa varietà di sagome lasciata al gusto del fabbricante è per me, e sarà per tutti, la prova migliore per indurre la convinzione che il lato esterno, non obbedendo a regole tecniche fisse, giammai potè costituire una parte essenziale dell'utensile, e, nel caso nostro, giammai potè essere il taglio. Chiarito così che il taglio dell'utensile V ebbe, non già la « forma di mezzaluna », ma fu rettilineo, ognuno vede come nell'invocare una pretesa stretta analogia fra quello strumento e l'altro del rilievo torinese, si finì per inseguire presso che una chimera: occorrendo di rappresentare in quel rilievo una bilancia in mano al Kairòs nella posizione più instabile, è naturale che l'artista escogitasse per il sostegno la forma lunata, capace di far traboccare la bilancia al minimo urto o al minimo peso lasciato cadere in una delle coppe; e niuna necessità vedesi che il sostegno nella mente dell'artista dovesse essere proprio il rasoio. Nulla poi, come ora resta chiarito, era lecito dedurre, ulteriormente ampliando, circa la destinazione e l'uso delle lame preistoriche lunate, le quali sono, e continueranno ad essere, chi sa per quanto altro tempo ancora, quell'enigma che sempre sono state, quantunque con un po' di buona volontà qualcuno sia riuscito a radersi con una di esse (1).

*
* *

Argomenti di natura intrinseca ed estrinseca confortano la definizione di *novaculae* data agli utensili descritti; ed eccomi a passarli in rassegna.

1°: *Sottigliezza estrema della lama.* Non più di 2 o 3 mm. misurano in grossezza le lame come si è visto; ma basta tener conto dell'aumento conferito allo spessore dalla trasformazione compiutasi del ferro in ossido di ferro, per intendere che la grossezza originaria era di molto minore e, nel taglio, nulla; condizione questa che si riscontra nel rasoio

(1) Cfr. p. 1.

moderno, nel quale altra differenza essenziale non si nota all'infuori della larghezza diminuita e del dorso ingrossato.

2°: *Forma e sottigliezza del manico.* Esse vietano di adoperare l'utensile imbrandendolo col pugno, e, permettono solo di maneggiarlo, ciò che si ripete anche nel rasoio odierno, con poche dita.

3°: *Rispondenza fra l'utensile e un luogo di Marziale.* Fra quanti antichi scrittori nominano la *novacula* (1), il solo che ci fornisca un dato positivo sull' utensile è Marziale nell'epigramma *in Telesphorum* (IX, 58, ai vv. 9 e 10):

« Sed fuerit *curva* quum tuta novacula *theca*,
« Frangam tonsori crura manusque simul »;

e *curva* è la *theca* che naturalmente reclamano i nostri utensili, come vedesi nelle fig. 19 e 20.

In aggiunta a questi tre argomenti che noi facciamo nostri, e che già a suo tempo lo Helbig addusse per affermare che l'utensile romano « altro non poteva essere che un rasoio » (salvo, si intende, quanto resta ora assodato circa il lato del taglio), questi altri nuovi argomenti possono addursi oggi che gli utensili sommano a cinque.

4°: *Materiale usato nella fabbricazione.* Se se ne eccettui l'utensile III, il cui manico è soltanto supposto di legno, e l'utensile V, nel quale il manico, secondo la testimonianza dello Helbig, fu di osso, restano sempre in prevalenza gli altri tre utensili pompeiani nei quali il manico è di avorio. E non è per mero caso che piccole *thecae* e *cistae* da cosmetici, aghi crinali, pettini, spatole, cucchiai, spilli, cura-orecchie, cassettini, e quant'altro si conosce del minuto *instrumentum* impiegato dagli antichi per la cura personale intima, sono fatti di preferenza, come è a tutti noto, proprio di avorio. Si aggiunga che le borchie, nell'unico caso che esse sono conservate (esemplare I), sono di argento: e l'impiego di un metallo nobile sul già nobile avorio deve avere per noi il suo peso nel senso di farci escludere che un utensile siffatto servisse ad usi ignobili, e di fortificarci nell'opinione che esso, quale *novacula*, facesse parte degli oggetti di uso personale.

5°: *Speciale riguardo, onde è circondato il taglio.* Un fatto innegabilmente della più alta importanza è certo quello di vedere venir fuori dalle terre l'utensile sempre accuratamente ripiegato, sia che fosse stato riposto libero, sia che fosse stato ulteriormente garantito da una *theca* di legno o di cuoio, disfatta.

Non altrimenti si trova riposto il rasoio nella casa odierna: si conservi libero o custodito in apposito astuccio, quello che mai si trascura è la diligenza di chiuderne il taglio nel manico, al fine così di impedire che il taglio stesso soffra per l'urto di oggetti vicini, come di evitare facili ferimenti alle persone disattente.

(1) *Petron. Satyr.* 103; *Martial.* 2, 66 e 11, 58; *Cels.* 6, 4; *Lamprid. Elagab.* 31; *Plin.* 22, 47, 3 e 29, 34, 2; *Tertull. Spectac.* 23; *Suet. Cal.* 23; *Colum.* 12, 54; cfr. Forcellini, *Lex. s. v. novacula.*

6°: *Luogo di custodia.* Nulla sappiamo a questo proposito circa l'utensile romano, ma in quanto agli utensili pompeiani la cosa va molto diversamente. Per gli utensili II e III (date le condizioni del rispettivo rinvenimento) non sono permesse affermazioni molto precise: ma per gli altri, I e IV, è un fatto acquisito e di indiscutibile valore, che essi si rinvennero deposti in armadii. Per almeno due sopra i quattro strumenti pompeiani, adunque, rimane un fatto controllato che essi erano gelosamenie custoditi, come si custodiscono pure oggi i rasoi, in armadii vietati al contatto del primo venuto.

7°: *Decorazioni del manico.* Una piccola scultura, un bassorilievo più complesso, un intaglio, non mancano mai nei manichi descritti; e per tale rispetto non v'ha chi non veda come l'*Eros libante* (esemplare V), la *testa di cigno* (esemplare IV), la *testina muliebre* (esemplare I), attraggono naturalmente i nostri utensili, definiti quali *novaculae*, nel novero di tutti gli altri piccoli arnesi spettanti alle esigenze della cura della persona presso gli antichi, adorni sempre delle ben note piccole decorazioni, il più delle volte scolpite, ma in qualche raro caso anche dipinte (1).

Fig. 6.

Ben altro valore ha il *dito umano*, che si è visto ricorrere tre volte nella serie (esemplari I, II e IV): in esso non si tarderà a riconoscere con me un peculiare elemento tecnico, proprio dell'utensile, che il buon gusto e il senso artistico trasformarono in un peculiare elemento decorativo. Rappresentiamoci, difatti, l'utensile in azione, nel modo che ci si offre a prima giunta più naturale per maneggiarlo (fig. 6), ed acquistiamo subito il convincimento che il *dito umano* sta nel più diretto rapporto con la mano operante, la sua sporgenza essendo destinata ad inserirsi, perchè lo strumento trovi un più saldo appoggio, fra l'anulare ed il mignolo della mano radente (2). Lo stesso processo di trasformazione di un elemento tecnico in un elemento decorativo, e proprio nello stesso motivo del dito umano (anche senza uscire dal campo della piccola arte industriale romana, e in ispecie pompeiana) ci viene offerto

(1) Intagliata e dipinta è, p. es., la decorazione del pettine d'avorio del Museo Nazionale di Napoli: inv.° n. 115525 (due palmipedi, fra piante, presso un Kalathos ricolmo di frutta).

(2) Lo strumento rappresentato nella figura è un modello in materiale moderno, riproducente con esattezza di proporzioni, e nelle linee essenziali della forma, l'utensile II. Nella posizione riprodotta lo strumento agisce dall'alto in basso. Nella posizione contraria, (se ne risparmia la figura), anulare e mignolo circonderebbero la *coda del lato opposto del manico,* e non più il *dito umano:* tale posizione però è innegabilmente secondaria.

dai ben noti *pistilla* a forma di dito umano ripiegato, adibiti dagli antichi per istemperare colori nei *mortaria* di pietra, di marmo o di terracotta; e, meglio ancora, da quelle numerose anse di urne di bronzo, nelle quali, fra mezzo alle due alette circondanti l'orlo del vaso, si dirizza un pollice curvato. Resta la *doppia voluta*. Se non è per mero caso soltanto che essa ricorre due volte nella serie (esemplari II e IV), si direbbe, come io propendo a credere, che anch'essa rappresenti, dopo il *dito umano*, una decorazione peculiare dell'utensile; ed in tal caso si dovrebbe cercare anche di essa la spiegazione precisa. Allo stato attuale delle conoscenze è prudente forse far rientrare questo motivo nel bagaglio generico delle accennate piccole decorazioni dell'*instrumentum* da toletta; ma se, venendo fuori da ulteriori scoperte altri utensili simili a quelli qui presentati, venisse assodato che la *doppia voluta* ricorre davvero con spiccata frequenza in tutta la serie, ogni dubbio in proposito sarebbe rimosso.

Gli argomenti fin qui allegati e discussi dovrebbero avere già indotta la persuasione che *novaculae* furono davvero i cinque utensili illustrati: ma v'è ancora ben altro e più forte argomento esteriore, fornito dai monumenti, a sostegno della nostra tesi.

Dati positivi ed inoppugnabili, di un periodo di poco posteriore al I secolo dell'impero, troviamo infatti in tre di quei marmi funebri delle catacombe romane che, in compenso della trascuratezza della loro arte decaduta, molte conoscenze pure ci hanno serbate circa le professioni ed i mestieri degli antichi: la loro cronologia non varca la prima metà del V secolo dell'êra volgare (1). Riproduco i tre marmi e le descrizioni relative, ripetendo figure e testo della *Storia dell'Arte Cristiana* del GARRUCCI, vol. VI, p. 153 e 154 tavola 488, nn. 6, 7 e 8:

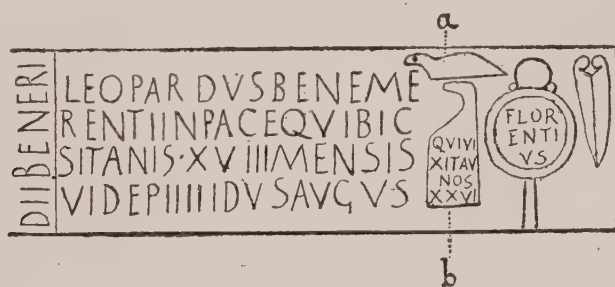



Fig. 7.

1° (fig. 7): *op. cit.*, p. 153. « Nel Museo Lateranense (cl. XVI, n. 27) edita dal Perret « (V, XXVI, 55) il quale ne trasse copia quando era nella Galleria Vaticana. LEOPARDVS « BENEMERENTI IN PACE QVI BICSIT ANIS XVIII MENSIS VI DEP IIII IDVS AU- « GUS DII BENERI. Il primo defunto stato sepolto in questo loculo è Leopardo non Fio-

(1) De Rossi, *Roma Sotterranea*, vol. I, p. 217: « Adunque le romane catacombe nella prima metà del secolo quinto cessarono di essere cemeterii; e divennero soltanto santuarii solenni dei martiri ».

« renzo, il cui nome è inscritto sullo specchio: costui visse ventisei anni: FLORENTIVS « QVI VIXIT ANNOS XXVI. Gli strumenti sono quelli del barbiere; lo specchio, due « rasoi, il pettine e le due lamine insieme unite che si sono vedute anche in una lastra « del Cimitero di Callisto a detta del Perret (I, XXXI, 3) che qui do appresso ».

2° (fig. 8): *op. cit.*, p. 154: « Museo Lateranense (cl. XVI, n. 28). Vi si rappresen- « tano gli strumenti del barbiere, come nel marmo antecedente, intorno al quale ecco la « opinione del De Rossi (*Roma sott.*, tom. II, tav. XXXIX, 24). « Le « due forme delineate nel frammento (XXXIX, 24), spettano ad un'arte « o professione, i cui emblemi furono anche lo specchio, il pettine e non « so quali arnesi che si veggono in due pietre da me collocate nel « Museo Lateranense (cl. XVI). Non so costruire insieme questi utensili; « e ne lascio ad altri l'interpretazione ». A me pare che siano le « μάχαιραι, delle quali gli antichi si servivano per tosare i capelli e « forse anche la barba in luogo delle forbici. Sono perciò sempre no- « minate nel numero plurale, e se ne ha riscontro anche in Clemente « d'Alessandria (*Paed.*, III, cap. XI) dove si chiamano collettivamente « δύο μάχαιραι κουρικαί. Sullo specchio è graffito il ritratto del de- « funto, che ha la barba e i capelli tosati. È notevole che le due la- « mine delle forbici siano insieme congiunte con un laccio, e che lo specchio col manubrio « abbia di sopra un cappio per essere sospeso alla parete: nel marmo precedente v'è invece « un filo curvo di ferro mobile nei due anelli ».

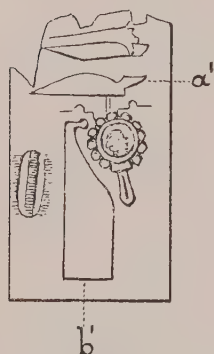
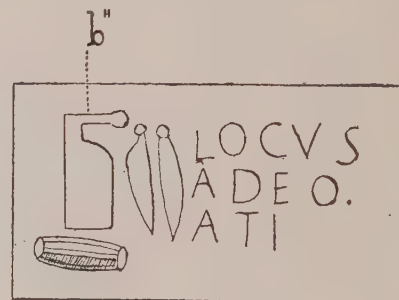



Fig. 8.

3° (fig. 9): *op. cit.*, p. 154: « Il Perret (I, XXXI, 6) « ci dà pure questo terzo marmo che porta l'epigrafe « LOCVS ADEODATI e gli istrumenti della ton- « strina, le due lamine per tosare, il rasoio e il pet- « tine ».

Fig. 9.

Segue questo breve comento del Garrucci: « La « sorta di rasoio che si ha graffito sopra queste tre « tavolette, non si è citata finora da coloro che hanno « parlato del detto strumento: di tal forma dunque « era in Roma, che molto si assomiglia ad una “ man- « naia di macello ”, a riserva del “ manico ” che qui è ad angolo retto » (1).

(1) Analoghi, e forse della stessa età dei riprodotti monumenti delle catacombe romane, sono tre altri titoli funebri additatimi dal Ch. Pr. Herman Gummerus. È a dolere però che poco o niun profitto se ne possa ricavare perchè, mentre l'un titolo, di Aquileia (C. I. L., V, 1379), non gli strumenti del barbiere rappresenta, ma quelli invece del beccaio (cfr. *Führer durch das K. K. Staatsmuseum in Aquileia,* Wien, 1910, p. 63), ed è perciò da pretermettere senza altro; gli altri due, della Gallia Narbonese, siano a noi pervenuti danneggiati seriamente proprio nelle rappre-

È necessario fermarsi attentamente sui rasoi dei tre marmi riprodotti per vedere in quali rapporti essi stiano da un lato con gli utensili presentati del I secolo, e dall'altra con i rasoi odierni: dal confronto emergerà definitivamente dimostrata la tesi che sosteniamo. Devo però fare precedere una considerazione di non lieve momento, indispensabile ai fini della dimostrazione. La simultanea presenza degli altri utensili proprii del barbiere, le forbici, lo specchio e il pettine, pone fuori di ogni dubbio, fortunatamente, che sui tre marmi cemeteriali siano rasoi gli istrumenti segnati con le lettere *a*, *a'*, *b*, *b'*, *b''* nelle figure 7, 8 e 9: c'è da avvertire però, di fronte al riportato commento del Garrucci, che *non di rasoi veramente, ma di lame di rasoi, per essere precisi, è ivi il caso di parlare,* perchè nessuno di quegli strumenti si vede fornito di custodia che ne protegga il taglio, ciò che vale quanto dire che nessuno di essi è rappresentato col manico. Ad un'arte spicciola e sommaria, com' è questa, facilmente si è disposti a perdonare la imprecisione, e finanche il totale risparmio di certi particolari. Due profili fra loro intersecantisi, quali nel caso concreto sarebbero stati richiesti per rappresentare insieme connessi lama e manico, costituivano per l'arte del periodo cristiano un lusso, se non una difficoltà, che i poveri incisori dei nostri marmi evitavano col rappresentare dell'utensile completo la sola parte essenziale, la lama. Questa opinione potrebbe sembrare anche paradossale, ma pure si finirà per riconoscere che risponde al vero. La spia, difatti, per supplire il manico a tutte le lame *a*, *a'*, *b*, *b'*, *b''* ci è offerta dalla lama *a* (fig. 7), nella quale, pure conservandosi il solito schematico profilo del rasoio, vi ricorre però il foro dell'articolazione, o asse di rotazione della cerniera, per avvertirci che l'istrumento ivi si completerebbe ove alla lama si articolasse qualche cosa che, come mi sembra evidente, altro non può essere che il manico. In base alla considerazione esposta possiamo ritenere per fermo che nell'assenza del foro di rotazione della cerniera, in quattro casi sopra cinque, va riconosciuta una delle tante trascuratezze degli incisori delle pietre, e che *alle lame del periodo cristiano va senza esitazione supplito un manico a cerniera.* Ed ora soltanto possiamo passare all'analisi particolareggiata del rasoio dell'età cristiana.

Manico. Il manico che l'utensile reclama non può concepirsi dissimile da quello che si adibisce per l'odierno rasoio, cioè di forma allungata, e risultante di due bande accostate fra le quali va a custodirsi il taglio della lama in riposo: e non può concepirsi altrimenti

sentazioni degli utensili, che il testo epigrafico esplicitamente assegna all'arte del barbiere. Ecco i ragguagli che l'Allmer, in *Revue épigraphique du Midi de France*, 1882, p. 811. n. 339 e 338, ci dà degli utensili scolpiti accanto a questi due titoli: 1° (C. I. L., XII, 4515: VIV · FEC · SIBI T · OLITVS HERMES | TONSOR, etc. « instrumentum falci simile (*novacula*?) mutilatum » Hirschfeld): « Cet objet, aujourd'hui difficilement reconnaissable, ressemble un peu la lame d'une serpe »; 2° (C. I. L., XII, 4517: TOSOR VMANVS | P · A · XV - *novacula* - *forfex*): « La lame du rasoir, dont le manche a disparu par suite de la retaille de la pierre, est arrondie et très large à son extremité ».

costruito, perchè i rasoi dell'età cristiana, come si vede chiaramente dalle figure senza bisogno di dimostrazione, hanno già subìta una trasformazione interessante con la introduzione della seguente nuova caratteristica.

Coda della lama. Restituito il manico alle lame dei tre marmi cristiani nella forma ora accennata, il confronto con l'odierno rasoio chiarisce subito che quella apofisi ora curva (*a*, *a'*), ora ad angolo retto (*b*, *b'*, *b''*), che tutte le lame hanno e che il Garrucci chiama « manico », è la coda della lama la quale, sporgendo dal manico, da un lato rende più agevolmente spiegabile l'utensile, evitando l'impiego diretto delle dita per l'estrazione della lama; e dall'altro fornisce all'utensile un opportuno e comodo appoggio (come il *dito umano* nella *novacula* del I secolo) nella mano operante, quando l'utensile è in azione.

Theca. In conseguenza della descritta innovazione, mentre resta esclusa la possibilità di potere attribuire il manico d'un sol pezzo del rasoio del I secolo anche alla *novacula* dell'età cristiana, resta escluso pure che questa possa adattarsi alla *curva theca* di quello. La nuova forma che lo strumento ormai ha assunto reclama invece una *theca* rettangolare, non proporzionalmente eguale, ma certo simile all'astuccio richiesto dal rasoio odierno (cfr. le figg. 21 e 22 con la fig. 23).

Contorno della lama. Lasciando da parte la ripugnante somiglianza con le « mannaie da macello », è evidente che per questa caratteristica le *novaculae* cristiane si palesano diretta continuazione di quelle del I secolo. Basta prescindere infatti dall'apofisi studiata, per constatare che i contorni sono sempre gli stessi: a segmento di disco in *a*, *a'*, trapeziale in *b*, *b'*, *b''*, salvo solamente, se non m'inganno, la forma generale divenuta un poco più allungata.

Taglio. Che il taglio, finalmente, sia sempre rettilineo, e consista rispettivamente nella « corda » per le lame *a*, *a'* a segmento di disco, e nella « base lunga del trapezio » per le lame *b*, *b'*, *b''* a contorno trapeziale, è cosa sulla quale non occorre più insistere quando la *novacula* cristiana si è vista tanto prossima per forma e funzionamento al rasoio moderno, e quando si applicano anche a queste lame le osservazioni fatte a suo luogo per oppugnare il preteso « taglio lunato » della *novacula* annunziata dallo Helbig.

Ed ora, riassumiamo. Fra i cinque utensili del I secolo da noi presentati e le *novaculae* dell'età cristiana vi sono delle sicure, innegabili identità: ampiezza della lama, contorno della medesima o trapeziale o a segmento di disco, taglio rettilineo; e vi sono delle differenze: introduzione della coda della lama, conseguente allungamento del manico, adattamento dell'utensile ad una *theca* non più *curva* ma rettangolare: queste differenze, però, lungi dall'oppugnare la nostra tesi, diventano anch'esse conferme, ove soltanto si pensi che esse rappresentano miglioramenti tecnici che, una volta raggiunti nell'età cristiana (fra i secoli II e V, cioè nel periodo di tempo che va dalla morte di Marziale — anno 101 o 102 — all'abbandono delle catacombe come necropoli), si conservano tuttora inalterati nel rasoio odierno (v. figg. 19-23). Che cosa concludere? *Novaculae*, e non altro, sono i cinque utensili da noi discussi in principio.

APPENDICE

IL RASOIO NEL MEDIO EVO E NEI TEMPI MODERNI.

Le caratteristiche comuni di forma e di funzionamento, che tanto avvicinano la *novacula* dell'età cristiana al rasoio moderno, già da sè sole mostrano che l'utensile non ha subíto mutamenti sostanziali fra il medio evo e l'età moderna; tre innegabili miglioramenti nei particolari vi si vedono tuttavia introdotti nel ben lungo lasso di tempo: 1° lo spostamento della coda della lama dal profilo del taglio a quello del dorso (con esso si è ottenuta la possibilità della graduale riduzione del tagliente, prodotta dalle affilature, senza che la lama muti le linee del contorno); 2° l'ingrossamento del dorso (con esso si è accresciuta la robustezza della lama, e si è assicurata la rigidità del taglio); 3° l'allungamento generale

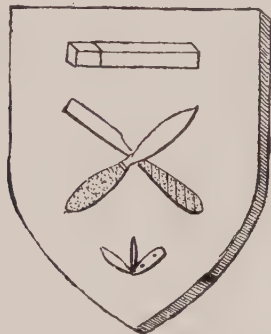



Fig. 10.

Fig. 11.

dell'utensile in ragione diretta della riduzione della sua antica ampiezza (il rasoio ne è uscito più maneggevole e ingentilito). Purtroppo non è dato, non che seguire nel tempo i miglioramenti indicati sulla relativa scorta monumentale, ma nemmeno imbattersi, in musei che accolgono antichità del medio evo e dei tempi moderni, almeno per quanto a me risulta, in un solo rasoio che per una fortunata contingenza qualsiasi ci sia conservato (1); nè le arti figurative dello stesso periodo ce ne hanno tramandate rappresentazioni abbondanti

(1) Secondo concordi risposte di parecchi studiosi specialmente versati nelle antichità di questo periodo, primo fra tutti e cortesissimo fra i cortesi il Ch.mo nostro Direttore Generale, il Comm. Corrado Ricci, ai quali tutti rivolgo vivi ringraziamenti in ispecie per le indicazioni bibliografiche fornitemi, nessun rasoio del medio evo si conserva nelle collezioni pubbliche d'Italia. Nè all'Estero pare che ve ne siano: non ne hanno certo il Victoria and Albert Museum di Londra ed il Musée de Cluny di Parigi, come risulta dalle gentili lettere dei rispettivi Direttori, Sir Cecil Smith e Mr. E. Harancourt, ai quali non ho mancato d'indirizzarmi per notizie anche indirette sull'argomento.

e sicure. Non mancano figure di rasoi miniate in antichi manoscritti: servono però d'illustrazione ad opere di chirurgia (1), e quindi non sono utili direttamente per la nostra indagine. L'unica figurazione direttamente utile, nella quale mi sia avvenuto d'imbattermi per questo periodo — utile perchè vi ricorre proprio il barbiere mentre rade la barba ad un cliente — è una miniatura del secolo XV (2); ma le proporzioni purtroppo minuscole di quella *veduta panoramica*, raffigurante insieme con la bottega del barbiere anche quelle dell'apotecario, del sarto e un'altra indistinta, permettono a mala pena di affermare soltanto che quel rasoio per forma e tecnica di maneggio non differisce dal rasoio odierno (3).

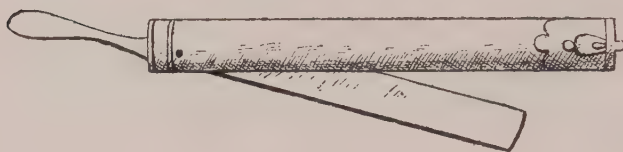
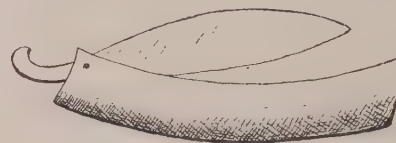



Fig. 12.　　Fig. 13.

Uguale a quest'ultimo in tutto e per tutto è il rasoio ricorrente sullo stemma della Communauté des Couteliers di Parigi del secolo XVIII (fig. 10 — da Réné de Lespinasse, *Les métières et Corporations de la Ville de Paris, Couteliers*, in *Histoire générale de Paris*, II, p. 378 — un rasoio incrociato con un coltello, nel mezzo; una cote per affilare, in alto; un paio di lancette, in basso), e quasi identico è l'altro sulla veste di un coltellinaio, dello stesso secolo, pare, (fig. 11 — da Henry Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la décoration*, fig. 728).

Niun costrutto diretto, come dalle miniature più antiche, è dato cavare da quelle numerose rappresentazioni più tarde di coltelli adoperati in pratiche « operatorie », che si ripetono frequenti nei libri di chirurgia della nostra Rinascenza, e che, soltanto perchè costruiti con tecnica eguale a quella del vero e proprio rasoio per rader barbe, sono additati con i nomi di *coltello rasorio* o *eccisorio*, e finanche col nome classico di *novacula* (4):

(1) La *Chirurgia di Maestro Rolando* (mscr. della Bibl. Casanat. di Roma, 1382); la *Pratica di Chirurgia di Guy de Chauliac* (cod. di Montpellier, 1363), ed altre opere.

(2) Nel *Gouvernement des princes* (mscr. della Bibl. de l'Arsenal di Parigi); cfr. Henry Havard, *Dict. de l'ameublement et de la décoration*, fig. 886. Riprodurre la miniatura in parola non tornerebbe di alcun profitto.

(3) « C'est un des ustensiles de toilette qui, « dans leur longue carrière ont subi le moins de « transformation. Dès le XV^e siècle, nous lui « trouvons dans les miniatures la forme qu'il af- « fecte encore aujourd'hui » Henry Havard, op. cit., T. IV, p. 667 e 668, s. v. *rasoir*.

(4) Nelle opere di Chirurgia di Giov. Andrea della Croce, Fabrizio d'Acquapendente, Bartolomeo Eustachi, ecc.; in quella del francese Ambroise Paré; e nel *fasciculus medicinae* di Giov. di Ketham. Devo questa speciale bibliografia al Ch. Dott Pietro Capparoni, che vivamente ringrazio.

sono taglienti sottili, caudati, ed articolati a cerniera, ma avrebbero per noi un valore reale se li vedessimo adoperati dal barbiere e per rader barbe. Ne diamo tuttavia un saggio (fig. 12 e 13 — dalla *Cirugia* di Giov. Andrea della Croce, Venezia MDLXXIIII, prefazione e Lib. I, p. 41; fig. 14 e 15 dalla citata opera, Lib. I, p. 56), perchè quegli strumenti valgono, se non altro, per ribadire la convinzione che il rasoio del barbiere di quei tempi si disponeva a diventare, se non era proprio già diventato, quello che è oggi, se da quello che il rasoio è oggi tanto poco differisce il *coltello eccisorio*, o *rasorio*, o *novacula*, maneggiato dai chirurgi. E valgono ancora di più, se poniamo mente all'antica nullità ed alla successiva tenuità di limiti che fino a tempi tanto a noi vicini hanno confuse insieme l'arte del barbiere (al quale non erano estranee pratiche di flebotomia, odontoiatria ed erniaria, e con

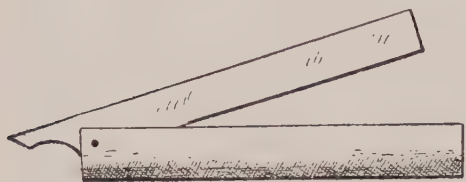
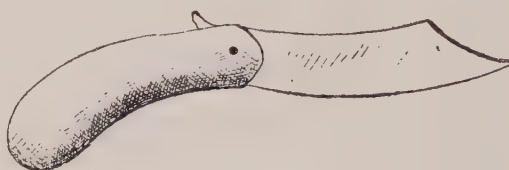



Fig. 14. Fig. 15.

esse anche pratiche di alta chirurgia) (1), e la professione del chirurgo vero e proprio, ovunque comprese ed organizzate nell'unica corporazione dei barbieri-chirurgi, con unica matricola di mestiere, e unici protettori nei Santi Cosma e Damiano. Tanta confusione di pratiche professionali ci induce ad ammettere senza difficoltà presso il barbiere, e nell'atto di procedere alle usurpate pratiche del chirurgo, un rasoio che, salvo qualche leggiera variante di forma, o salvo almeno — come è credibile — la sua speciale destinazione ad usi più delicati, fosse quello costruito naturalmente per rader barbe; ed, inversamente, presso il vero chirurgo, per eseguire incisioni e dissezioni, un tagliente, dottamente quanto

(1) « Rader la barba, cavar moli, salassare: « ecco le tre facoltà ai barbieri concesse, oltre quelle « che essi si arrogavano di aprir fontanelle, con- « ciare ossa, medicare ferite e piaghe » Giuseppe Pitrè, *Medici, Chirurgi, Barbieri e Speziali antichi in Sicilia,* Palermo, 1910, p. 103. Oltre questa opera del Pitrè, molto interessante e ricca di buone nozioni, per copiose notizie sulla corporazione vedi: Réné de Lespinasse, *Les métiers et Corporations de la Ville de Paris — Chirurgiens, Barbiers* — in *Histoire générale de Paris*, III, p. 622 sgg. (lo stemma della corporazione, ivi riprodotto, reca *tre barattoli da medicamenti, muniti di coperchio,* ma niun utensile relativo all'arte del barbiere); e Gustave Faguiez, *Études sur l'Industrie et la classe industrielle à Paris* (sec. XIII et XIV), in *Bibliothèque de l'École des hauts études*, pp. 28, 48, 131, 141, 145, 324; qualche opera minore: A. Bertolotti, *La medicina, chirurgia e farmacia in Roma nel sec. XVI;* F. Pollaci-Nuccio, *I barbieri e la loro maestranza in Palermo*; A. Fava, *Pratica di Barbiere circa il cavar sangue ed altre cose appartenenti a detto ufficio,* Messina, 1648.

si voglia denominato, ma, in fondo, il ferro stesso adoperato per rader la barba. A fortificarsi in questi concetti, ed a constatare in quale misura l'effettiva confusione delle due pratiche professionali si riverberi nell'araldica e nella sfragistica relative, cade in acconcio dare uno sguardo ai piccoli monumenti che qui riproduco. Il primo (fig. 16: disegno tratto

Fig. 16.

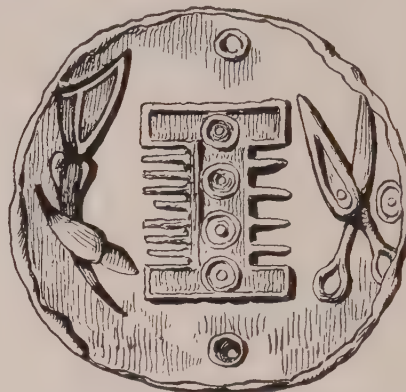



Fig. 17.

dall'originale dall'architetto Egisto Bellini) è uno stemma nel portico della Biblioteca di Siena, dalla leggenda assegnato con sicurezza alla « Università dei barbieri »; ma gli strumenti che vi si vedono rappresentati (un coltello che difficilmente può credersi un rasoio,

Fig. 18.

le tanaglie per l'estrazione dei denti, e le forbici) sono comuni alle due arti, e forse più proprî al chirurgo che non al barbiere. Il secondo (fig. 17: da Arthur Forgeais, *Collection des Plombs historiés trouvés dans la Seine*, vol. V, *Numismatique populaire*, p. 151, disegno ingrandito di Mr. E. Clair-Guyot), è un gettone di piombo del secolo XVI, trovato

nella Senna il 1865 (1): sulle forbici e sul pettine non può cadere discussione alcuna, ma io non so come si potrebbe affermare, col Forgeais, senza riserve, che sia un rasoio, e non per avventura un « coltello eccisorio » buono per pratiche di chirurgia, quello strano coltello a larga lama triangolare che occupa il lato sinistro, e ciò tanto più quando esso si vede associato ad una lancetta per cavar sangue. Il terzo (fig. 18: dal *Nouveau Larousse, Dict.,* pag. 729, s. v. barbier, disegno ingrandito del Prof. V. Esposito), è il suggello della corporazione dei barbieri di Bruges, e nemmeno sul coltello che in esso appare cotanto stillizzato c'è da fare qualsiasi assegnamento per una sicura identificazione.

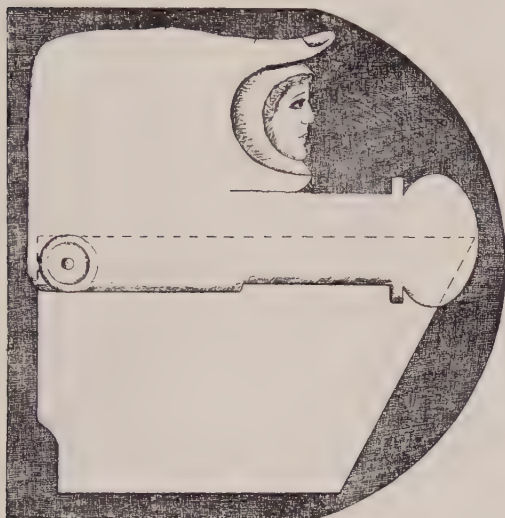



Fig. 19.

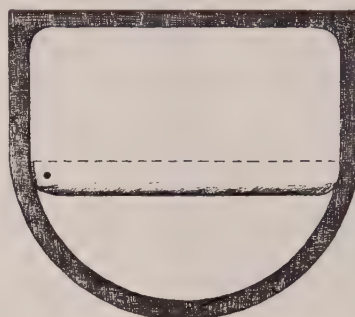



Fig. 20.

Chiarite le quali cose, pongo fine al mio studio presentando nelle annesse riproduzioni i rasoi del I secolo (figg. 19 e 20) quelli dell'età cristiana (figg. 21 e 22), e il rasoio odierno (fig. 23), proiettati ciascuno sul fondo della *theca,* la quale richiedesi *curva* solo per gli utensili del I secolo (*Marziale, Epigr.* IX, 58, vv. 9 e 10): tali figure, come si vede,

(1) « *Face.* St. Côme et St. Damien, débout, « la tête nimbée, et tenant chacun une boite cou- « verte à la main; entre les deux se trouve en « haut la lettre *S*; en bas une branche chargée de « trois roses. *Revers.* Peigne double posé en pal, « flanqué à droite d'un rasoir et d'une lancette, « à gauche d'une paire de ciseaux » Arthur Forgeais, *Numismatique populaire*, p. 151, in *Collection des Plombs historiés trouvés dans la Seine,* Vol. V. Non si sa, purtroppo, dove sia andato a finire il gettone in parola. Il museo di Cluny, al quale pervennero un primo lotto interamente, ed un secondo lotto parzialmente della « collection des plombs historiés » del Forgeais, nulla possiede del terzo lotto, nel quale era compreso il gettone, venduto dopo la morte del collezionista. Null'altro quindi oggi ne resta che la rappresentazione qui riprodotta dall'Opera citata.

dauno mòdo di abbracciare con un solo sguardo l'evoluzione subìta dallo strumento nello spazio di diciannove secoli. Cronologicamente molto vicino all'utensile del I secolo, ma molto lontano da quello di oggi, sta il rasoio dell'età cristiana; e sta da quello di oggi tanto lontano

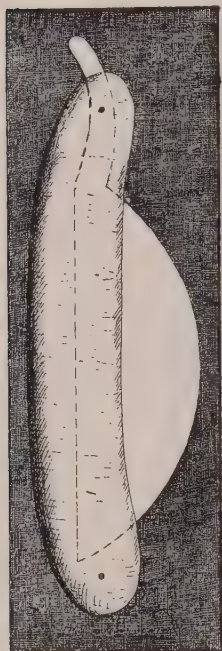



Fig. 21.

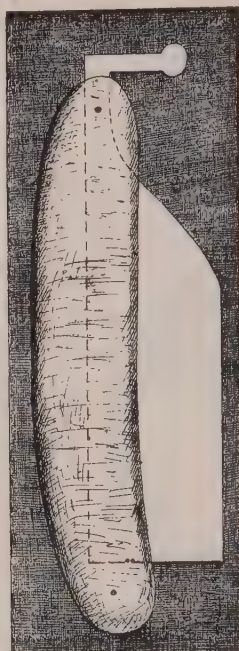



Fig. 22.

Fig. 23.

nel tempo, perchè rappresenta, nella tecnica della costruzione, il conseguimento di essenziali vantaggi, dopo i quali sono stati possibili soltanto i lievi miglioramenti secondarii dei quali si è tenuto conto.

Pompei, Primavera del 1916.

MATTEO DELLA CORTE.

RITROVAMENTO A CHERASCO DI DVE LAPIDI ROMANE GIÀ PVBBLICATE A TORINO DAL PINGONE

Il desiderio di arricchire il Museo G. B. Adriani di Cherasco di due lapidi finora neglette mi ha fatto ritrovare un'iscrizione romana ed un bassorilievo, dati per la prima volta dal Pingone, lo storico Torinese. I marmi erano in casa sua, ma in seguito andarono perduti, sicchè i numerosi autori che ne fecero menzione, ne diedero edizioni sovente errate, e qualcuno anche vi fondò sopra cervellotiche interpretazioni.

Il Conte Giuseppe Galli della Mantica, Consigliere Provinciale, delle Antichità di Cherasco assai informato, mi segnalò un giorno dello scorso ottobre due figure scolpite su pietra esistenti nel Quartiere Militare locale, intitolato al prode Ammiraglio Baldassare Mantica, suo zio.

Quantunque delle cose di Cherasco anch'io cultore appassionato, quelle sculture mi erano ignote; nè l'Adriani, a cui nulla era sfuggito di quanto interessava Cherasco e la sua storia, ne aveva lasciato alcuna memoria.

Effettivamente all'angolo N E del fabbricato del Quartiere all'incrocio delle Vie Monfalcone e dei Giardinieri, ed all'altezza del primo piano, esistevano incastrati nel muro due altorilievi, uno per caduna faccia dello spigolo. A prima vista vi si riconoscevano due figure vestite alla romana. Lieto della scoperta, mi affrettai a domandare al ff. di Sindaco, Conte Luigi Icheri di S. Gregorio, il permesso di togliere le due pietre dal posto dove si trovavano per portarle nel Museo Adriani e quivi conservarle e studiarle.

Con alto senso di opportunità, di cui pur troppo gli esempi sono rari, il ff. di Sindaco e la Giunta Comunale aderirono alla mia proposta e due giorni dopo i marmi, che ora posso chiamare preziosi, erano nel Museo. Qui subito apparve l'importanza della scoperta, perchè i due pezzi avevano lavorata non solo la faccia esterna dove erano scolpiti i due busti, ma anche l'interna, che finora era rimasta sottratta alla vista.

La faccia esterna dell'uno (vedi fig. 1) porta scolpito a mezzo busto un uomo barbuto e coi capelli arricciati, vestito colla toga e tenente in mano un rotolo, forse a significare che era un magistrato. L'altro marmo porta invece scolpito un giovane o una donna con in mano una teca o un dittico a cui non saprei dare uno speciale significato.

I due busti facevano assai probabilmente parte di un monumento funebre ed erano a contatto (come sono nella fotografia) e, come si vede dal bordo in rilievo che contornava sopra e ai due lati le due figure, racchiusi in una specie di nicchia.

Questo bordo è in gran parte abraso. La frattura che si riscontra nell'angolo interno superiore dei due marmi sembra accennare che essi in quel punto fossero tenuti a sito con un gancio metallico, nel togliere il quale si ruppe il marmo in entrambe le parti di cui si componeva la scultura.

I due blocchi sono di marmo greco finissimo. Essi hanno una bella patina dovuta al tempo e alle intemperie, più scura nel blocco dell'uomo, già esposto a mezzanotte, più giallastra in quello della donna esposto a levante, e ciò probabilmente a causa della diversa esposizione, poichè la qualità del marmo è unica.

Fig. 1.

Nessuna traccia di scrittura (1).

Quanto all'epoca cui dovranno attribuirsi queste figure, la conoscenza purtroppo assai imperfetta che noi possiamo formarci della produzione artistica della fine dell'Impero e dell'alto Medio Evo ci rende molto esitanti nel formulare un giudizio. Sembrerebbe da escludersi l'arte romanica, e fors'anche l'arte romana del Basso Impero, per quanto questa sia nella sua produzione provinciale quasi ignorata. Una qualche analogia si ha nell'aria atto-

(1) Dimensioni: blocco dell'uomo: altezza m. 0.64; larghezza m. 0.48; spessore m. 0.14, però solo nell'angolo inferiore di sinistra, dove esiste ancora il bordo di cui si è parlato; — blocco della donna: altezza 0.64, larghezza 0.45 a 0.46: spessore massimo 0.14.

nita, nei visi allungati, nel trattamento degli occhi e dei capelli a chiocciolettta con alcuni dei così detti dittici consolari d'avorio o d'osso della fine dell'Impero. Ma forse i rapporti più importanti potrebbero trovarsi tra le nostre sculture e gli stucchi del Battistero degli Ortodossi a Ravenna, secondo che mi suggerisce l'illustre prof. Toesca del R. Istituto Superiore di Firenze (1).

Sicchè sarebbe da ritenere più probabile, che l'opera appartenga all'alto Medio Evo, intorno ai secoli V o VI.

Per finire con questo lato dei marmi, dirò come entrambi portino tutt'attorno nello spessore del sasso un canaletto eseguito a scalpello, tranne sull'alto del marmo dell'uomo, dove questo è sostituito da un solco ben definito, fatto evidentemente a sega, solco che si ripete dietro la testa dell'uomo, con la profondità di mezza la testa, come se si volesse staccarla dal fondo.

Poichè una delle facce posteriori delle lastre porta un'epigrafe e l'altra porta un bassorilievo ed il solco corre a distanza costante di 3 o 4 cm. da queste facce, interpretai i solchi a questo modo.

Data l'importanza della iscrizione e della scoltura in confronto dei busti, il proprietario per renderle più maneggevoli e forse per murarle più facilmente, decise da prima di segare via dalle lastre le due figure ed incominciò a far segare la testa dell'uomo. Presto pentito della decisione volle conservare alle figure uno sfondo e incominciò a far segare invece il marmo nel suo spessore, formando così due lastre di cui una portasse la iscrizione e l'altra la figura scolpita. Ma anche di ciò si pentì; ed infatti il solco è appena incominciato, e per nostra fortuna conservò intero il marmo come è attualmente. Il blocco che porta la donna ha il solo canaletto, fatto a scalpello, ma nessuna traccia di lavoro a sega.

Passiamo ora al rovescio delle due lastre. Quella dell'uomo barbato ha scolpita la parte sinistra di una grossa iscrizione, l'altra porta in senso capovolto, una scoltura; e poichè sia l'una che l'altra sono disegnate ed eseguite con arte assai più fine che non i busti, se ne può subito inferire che in epoca tarda si adoperarono i pezzi di uno e forse di due monumenti più antichi e di un'epoca in cui l'arte scultoria era più in fiore.

L'iscrizione del rovescio è nota; la riferisce da copie e da pubblicazioni anteriori il Mommsen nel C. I. L., V - 7043. Il rilievo invece che l'accompagna non è pubblicato, ma solo brevemente e con poca esattezza descritto da alcuno degli autori stessi che videro l'iscrizione. E poichè il Corpus dà un'ampia bibliografia (2) consultai varî degli autori citati, alcuni dei quali ho fra i miei libri e gli altri trovai nella biblioteca Adriani.

(1) Cfr. specialmente il santo di sinistra nella fig. 154 del volume I della Storia dell'Arte Italiana del Toesca.

(2) Nota del Mommsen: « Maur. Ferrarius n. 1568 apud Cicercium: ms — Pingonius pag. 103 (inde Ligorius ms: Gruterus 632, 6 ex Ping.: Murat. 883,3 ex Guich: Promis pag. 452 n. 210.

Altri ne dà il Promis come citerò più avanti.

Prendiamo le mosse dal Pingone che possedette il marmo nella propria raccolta, e lo pubblicò per il primo nella sua *Augusta Taurinorum* (1).

Egli così ce lo descrive (V. fig. 2): *Alio marmore dimidiato, in summitate videtur Apollo imberbis, lacertis pellem hominis pro tropheo gerens. Subq; Marsias excoriatus, servus cultrum una manu alia caput cadaveris tenens....*

Fig. 2.

Qui mi rincresce dover subito dissentire dall'erudito. Dal braccio del personaggio che stende la mano sul capo della figura principale della scoltura non pende già una pelle umana ma un drappo, riconoscibibile ai suoi margini netti, che scende poi verso i fianchi del personaggio. E similmente quella cosa che tiene con la sinistra la figura armata di spada non è in alcun modo una testa umana. Del resto la decapitazione di Marsia non é narrata in alcuna delle redazioni di questo mito.

(1) Philiberti Pingonii Sabaudi *Angusta Taurinorum*. Taurini MDLXXVII.

Il Promis, senza vedere il marmo e traducendo il Pingone, indica come il cadavere di Marsia quanto occupa l'angolo inferiore di destra: ma anche questo mi sembra erroneo.

Il bassorilievo invece rappresenta chiaramente, secondo il Prof. Paribeni, Perseo che libera Andromeda dal mostro marino. Nella figura centrale, di cui appare solo meno della metà, devesi vedere Andromeda che tende il braccio destro verso il suo liberatore, ai suoi piedi è il mostro dal corpo anguiforme e dalla testa quasi canina volta a bocca aperta verso la vittima. Perseo nudo sembra tenere nella mano sinistra qualche cosa che appare ora di incerti contorni nel logoro rilievo, ma che secondo ogni probabilità è la testa della Gorgona con la quale egli ha impietrato il mostro marino. Nella mano destra l'eroe ha la spada (1). Potrebbe alcuno osservare che Perseo non ha qui i calzari alati, e che la sua arma non ha la forma caratteristica della *harpe;* e veramente questi argomenti uniti all'aspetto vigoroso dell'eroe potrebbero far pensare che si fosse voluto rappresentare il mito analogo ma molto più raro nell'arte figurata di Esione liberata da Ercole. Senonchè non eviteremmo un'obiezione analoga a quella che ci siamo proposta per la prima interpretazione, perchè Ercole non avrebbe qui nè la spoglia leonina nè la clava. Sarà quindi più prudente accettare la prima interpretazione che si riferisce a un mito più diffuso nell'arte antica, e della mancanza dei segni che caratterizzano Perseo dar colpa alla fretta del mestierante che scolpì il nostro rilievo.

In alto a sinistra è un Tritone che ha nella destra uno strumento allungato forse un remo o un tridente. La figura che riempie il quadretto in basso a destra con le braccia conserte al petto è una delle rappresentazioni di personaggio esprimente mestizia non rara in soggetti di carattere funerario, come può essere questo coronamento di stele. Naturalmente una figuretta simile doveva essere nell'altro angolo a destra.

È chiaro che questa scoltura è monca in alto, dove manca la testa del tritone e la punta del frontone. Il lato destro mancante di questo è però ben segnato da un piccolo tratto appena visibile presso il capo della figura centrale della composizione.

Passiamo all'altro marmo, cioè alla iscrizione (fig. 3). Il fregio che farebbe onore ad un artista del 500, per disegno e per fattura, è così descritto dal Pingone, in proseguimento del brano già citato: « ..... *Circum in columnae formam simiae, vasa, cochleae, maritima monstra et alia ornamenta exsculpta* ».

Con sua buona pace, io non vedo, incominciando dall'alto, che due leoni seduti ed affrontati, — un cratere, — un guerriero con spada e scudo imbracciato, (non delle scimmie) — una conchiglia e la coda di due delfini.

(1) Fu il Prof. Bailo direttore del Museo Civico di Treviso che vedendo il rilievo lo interpretò per primo come Andromeda liberata da Perseo; interpretazione che venne confermata dal Prof. Paribeni e dal Prof. Giulio Emanuele Rizzo dell' Università di Napoli. Il Bailo non escludeva però che potesse pensarsi ad Ercole e l' Idra, come dapprima avevo pensato io.

Verosimilmente questo fregio incorniciava tutto attorno la iscrizione. Forse se, come è pur possibile, il marmo col rilievo segna il coronamento di questa stele funeraria il fregio laterale terminerebbe nel quadretto con la figura di personaggio esprimente dolore del marmo col rilievo, che esaminiamo.

La fig. 3 ci dà di questa il testo preciso. Esaminiamo come esso ci era giunto attraverso

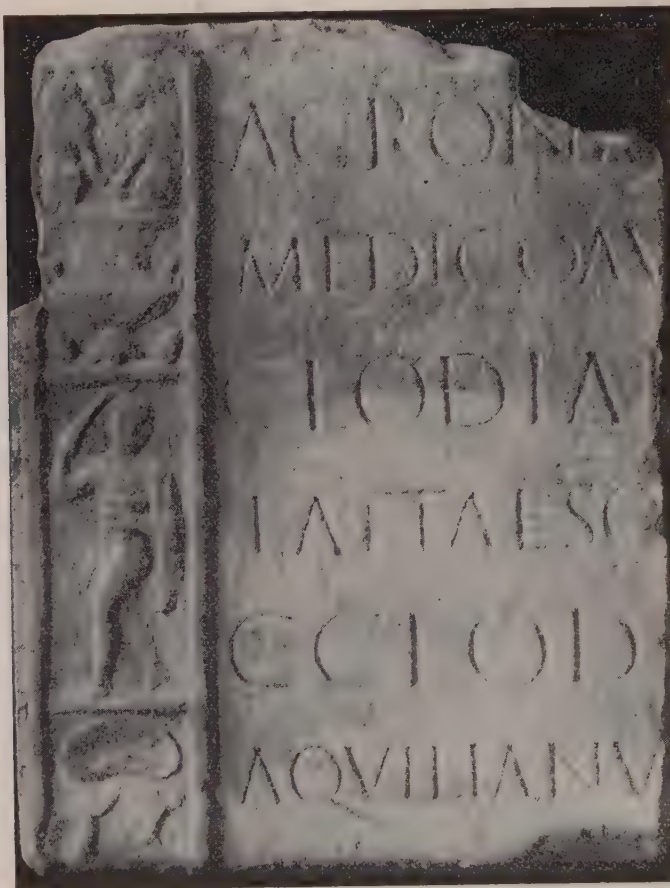



Fig. 3.

i precedenti editori. Il Pingone, che primo la diede stampata e che possedeva il marmo, così la pubblica erroneamente:

A C R O N I P. . . .
MEDICO AVG. . . .
C L O D I A I I I. . . .
L A E T A E S O R. . . .
C C L O D I V S. . . .
A Q V I L I A N V S. . . .

Il Ferrario (1) dovette vedere anch'egli il marmo, perchè ne dà una copia indipendente da quella del Pingone, copia che è stata preferita, non so perchè, dal Corpus:

Acron.....
Medico M.....
Clodia.....
Laetae.....
C Clod.....
Adulianu.....

Altri dotti, non citati nel Corpus, riproducono l'iscrizione, ma tutti attenendosi alla copia del Pingone, senza aver visto il marmo, sicchè la loro testimonianza non è utile per ristabilire il testo (2).

Le due copie del Pingone e del Ferrario sono amendue inesatte. Erra più gravemente il Ferrario leggendo a lin. 2 *M* invece di *Au* e a lin. 6 *Adulianu* invece di *Aquilianu.* Ma nella copia del Pingone che sostanzialmente è esatta, sono altre lettere che sul marmo, come oggi ci è pervenuto, non si leggono.

L'erudito Prof. Roberto Paribeni, direttore del Museo Nazionale Romano, che gentilmente rivide queste mie note, si domanda: « Sono quelle lettere supplite *ex ingenio* dal Pingone, o ne furono vedute tracce nel marmo? Gli antichi eruditi non sempre solevano fare distinzione fra le parti da loro lette e quelle da loro inventate. Però se le finali dei due nomi di lin. 5 e 6 sono state certamente aggiunte dal Pingone, non so se possa dirsi altrettanto per le altre lettere. Se il Pingone avesse avuto in animo di dare coi supplementi una lettura più completa, non avrebbe a lin. 4 dato semplicemente *SOR* ma *SORORI*, nè avrebbe a lin. 3 dopo l'*A* di *CLODIA* posto tre aste verticali, nè avrebbe a lin. 1 inventato la *P*, lasciandola poi in sospeso. Evidentemente egli ha veduto qualche cosa di più di quello che a noi è rimasto. Ed invero nei successivi trasporti dei due marmi può bene essere saltata via qualche scheggia, ed essere poi stato ritagliato regolarmente l'orlo del marmo, quando i due ritratti furono fissi sul muro a decorazione di un edificio di Cherasco. Se così è, il maggior guadagno che noi facciamo nella copia del Pingone è la let-

(1) Due erano i Ferrario, Maurizio e Ottaviano, il primo dei quali molte iscrizioni comunicò da Torino al fratello a Milano e all'Aldo Manuzio a Roma.

(2) Ricolvi e Rivautella nei *Marmora Taurinensia*, Augusta Taurinorum MDCCLXVII, (Pars altera-Appendix N. CXXXIII) riportano la descrizione del Pingone ed il suo testo, ma aggiungono in calce una notizia interessante: *de quopiam Acrone Medico Agrigentino meminit Plinius lib. 29, cap. 1.* È chiaro però che non può trattarsi di lui che visse nel V secolo a. Cr. Il Guichenon, *Histoire généalogique de la Maison de Savoie.* Torino 1778, Vol. 1° pag. 64, dà l'edizione del Pingone e conferma che il marmo era presso di lui. Il Malacarne poi che scrisse nel 1786 ci dice che a suo tempo la lapide non esisteva più. Cfr. *Delle opere dei medici e dei cerusici che nacquero e fiorirono prima del secolo XVI negli Stati della Real Casa di Savoia.* Nota alla iscrizione XI nella Prefazione.

tera G finale della seconda linea. Per essa acquistiamo la piena certezza che il nostro Acrone fu veramente un medico di alcuno degli imperatori, e pertanto personaggio illustre nell'arte sua. D'altra parte la forma dei caratteri che ora ci si rivela dal ritorno alla luce del marmo originale, ci assicura che il medico Acrone dovette vivere nel primo secolo dell'Impero ».

Carlo Promis nella Storia di Torino antica (1) a pagg. 451-452 riproduce il testo del Pingone, riconoscendo che solo questi vide l'iscrizione, ed è l'unico, fra gli autori che ho potuto consultare, che ne fa uno studio e ne tenta la restituzione. Questa però, con tutto il rispetto dovuto all'illustre storico ed erudito, è acuta e condotta con retto metodo, ma non mi sembra in tutto accettabile, principalmente perchè egli non vide coi suoi occhi il monumento.

Il Promis crede che il marmo fosse rotto sopra, sotto e nel lato destro, e ciò gli dà occasione di aggiungere due righe in alto dell'epigrafe ed una sotto. Avendo poi scritto tutte le righe con caratteri della stessa grandezza e fissata una linea terminale verticale della iscrizione, riempie con parole gli spazi vuoti e ci dà l'iscrizione completa così ricostituita.

d. m
c. clodio c. lib
ACRONI Patri
MEDICO AVG n
CLODIAE Matri
LAETAE SORori
C CLODIVS c. lib
AQUILINVs
f. c.

L'iscrizione è certo incompleta in fine, come ci dicono i rilievi della cornice; ma non è altrettanto sicuro che lo sia in principio (il Prof. Gabotto ridurrebbe a una linea l'aggiunta); ad ogni modo i caratteri, come appare dalla fotografia, non sono della stessa grandezza, sicchè scrivendo le parole proposte dal Promis coi caratteri adottati per ciascuna linea, queste non terminerebbero, come egli suppone, sulla stessa verticale.

Lo stesso Promis, per essere greco il cognome Acro, fa di lui un liberto. Non ammette l'*Aquilianus* che pure è scolpito in tutte le lettere e, mentre il Ferrario, come vedemmo, ne fa un *Adulianus*, egli ne fa un *Aquilinus* solo perchè questo nome è frequente, mentre non si è ancora trovato il primo. Propone, pur esitando, che il patrono di Acrone sia stato C. Claudio Marcello primo marito di Ottavia, sorella di Ottaviano

(1) *Storia dell'Antica Torino, Iulia Augusta Taurinorum.* — Torino 1859.

Augusto, il che riporterebbe il marmo alla migliore epoca dell'arte. Fa poi altre ipotesi per identificare la sorella Leta e sulle origini dell'Acrone; non le discuto perchè non fanno al caso nostro.

Nel 1878 Vincenzo Promis pubblicò il volume del padre Carlo sulle: *Iscrizioni raccolte in Piemonte e specialmente in Torino da Maccaneo, Pingone e Guichenon* (1).

In esso si ripetono l'edizione e la restituzione della nostra lapide, già data nella Storia di Torino, e si fa appello ai commenti già esposti in quel libro. Solo si aggiunge, che le continue beneficenze di Claudio verso i Segusini ed i Torinesi rendono anche probabile che Acrone fosse medico e liberto dell'Imperatore Claudio.

Tutte queste ipotesi sono forse ardite; in ogni modo è certo che un medico imperiale di origine greca come la grande maggioranza dei medici della Roma imperiale, vissuto assai probabilmente nel primo secolo, come mostra la bellezza delle lettere del nostro testo, venne a vivere in Piemonte, dove certo fu trovata l'iscrizione già in possesso del Pingone.

Circa il rilievo, il Promis ripete la attribuzione del Pingone alla favola di Marsia: si meraviglia che sia stata scelta questa scena per la tomba di un medico, ma si richiama ad altro esempio che è nel Vaticano.

La favola di Perseo e Andromeda non si addice meglio dell'altra al sepolcro di un medico, ma è noto che le rappresentazioni figurate su sepolcri hanno spesso un puro valore ornamentale, oppure simboleggiano semplicemente la morte, i pericoli del viaggio di oltre tomba, etc. senza speciale riguardo alla persona ch'è sepolta. Del resto non è assolutamente provato che l'iscrizione e il rilievo abbiano originariamente appartenuto allo stesso monumento.

A questo punto mi sento rivolgere una domanda che si è affacciata pure a me, quando constatai che le due pietre provenivano dalla raccolta del Pingone: come mai quelle lapidi passarono dal Pingone al Convento di Cherasco, che poi si trasformò in Caserma?

Il Convento dei Carmelitani in Cherasco non fu costruito in una volta, ma, come si ricava da un prezioso manoscritto dell'Archivio Adriani, *Il Kampione del Carmine*, scritto da P. Ilarione di S. Orsola (2), ebbe principî assai stentati, e l'ampio spazio che è ora

(1) In questo libro, il Promis cita nella bibliografia:

Pingone p. 103 — Guichenon p. 64 — Ligorio ms. vol. XIX. — Patin *In ant. mon. Marcellinae Comm.* in Poleni II, 1155. — Grutero-Muratori p. 883, 3; 1045: 4. — Ricolvi II p. 133. — Malacarne, *Delle opere dei medici anteriori al secolo XVI in Piemonte* (1786) n° XI. — Promis, *Storia di Torino* n° 210.

(2) *Kampione del Carmine di Cherasco, fatto nell'anno MDCCLXXVI et successivamente*: Opera del R. Padre Ilarione di S. Orsola, morto nel 1737, 14 Agosto, nel Convento. — Archivio Adriani numero 121.

occupato dalla Caserma, divenne proprietà del Convento poco alla volta, subendo poi le costruzioni successive variazioni.

Il fabbricato, su cui erano murate le due lapidi, faceva parte del grande chiostro iniziato nel 1613, e si salvò dalla demolizione del 1806, dopo che il Convento fu abolito nel 1802.

Vi sono in archivio numerosi documenti riguardanti i Carmelitani ed il loro Convento, ma in essi ho cercato invano un accenno qualsiasi alle due lapidi. Solo in un libretto « *Conto dato dal rev. prete frà Feliciano La Manna Siciliano, per la fabbrica del Convento del Carmine* » del 1576-78, si fa menzione della spesa di fiorini 1-4, colla seguente causale: « *Alli 14 di Aprile* [1578] *dato a Loigi casa nuova p. hauer condoto col suo carro tre pietre di marmo da S. Pietro di Manzano alla fabrica* ». Non può trattarsi delle nostre lapidi che, come abbiamo detto, erano allora a Torino in casa del Pingone: ma il fatto accenna ai materiali antichi di S. Pietro di Manzano dei quali si faceva tesoro, come qualche secolo innanzi esso aveva fornito i materiali per la insigne facciata della chiesa di S. Pietro in Cherasco.

Il P. Voersio, l'esimio autore della prima storia di Cherasco (1), che nel 1613 aveva lasciato l'ufficio di Procuratore generale dell'Ordine e si ritrovava in patria, molto si interessò alla costruzione del Convento e contribuì largamente alla spesa.

Avvicinando i nomi del Pingone e del Voersio, il primo dei quali pubblicò la sua *Augusta Taurinorum* nel 1577, ed il secondo la sua *Historia compendiosa di Cherasco* nel 1618, sorge l'idea che i due eruditi fossero fra di loro in relazione di amicizia, e che il Pingone sapendo della fabbrica del Convento, a cui tanto si interessava il Voersio, gli abbia regalato, per adornarlo, quelle due lapidi. Temerei di andare troppo oltre nelle ipotesi, supponendo che quelle abbia scelto nella sua collezione perchè tratte dall'Agro Cheraschese: questo il Pingone non l'ha detto, e il crederlo sarebbe presunzione.

Per un Convento parvero forse più convenienti, ancorchè di fattura meno pregevole, i due busti, che potevano benissimo passare per due santi, anzichè il rilievo col mito pagano e l'iscrizione funeraria di un medico. Così queste due ultime rappresentazioni furono murate e nascoste.

Prima di chiudere questo modesto studio, mi corre l'obbligo, che assolvo con riconoscenza e piacere, di segnalare come mio collaboratore il Professore Cav. Antonio Carlini di Treviso, scultore insegnante di arte ed architettura e addetto in patria a quel Civico museo. Trovandosi egli a villeggiare in Cherasco, per causa della guerra, mi fu largo della sua scienza pratica, e le conclusioni, alle quali sono arrivato, furono sempre da lui condivise, quando non partirono da lui e furono frutto della sua esperienza. Egli anzi aveva avuto

(1) *Historia compendiosa di Cherasco posto in Piemonte sotto il felice dominio della Ser. Casa di Savoia* etc. in Mondovì per Giovanni Gislandi MDCXVIII.

la bontà di disegnare anche una restituzione del bassorilievo. Al Cav. Carlini dunque mi è grato rendere qui pubbliche, vivissime grazie.

Mi auguro, e ne ho già speranza, che Cherasco mi offra ancora fra le sue mura ospitali qualche altro degno monumento, come quello che ora ho fatto conoscere al pubblico.

Cherasco, Agosto 1916.

ALFONSO PETITTI DI RORETO T. GEN.
SOCIO CORRISP. DELLA SOCIETÀ DI ARCH. E BELLE ARTI DI TORINO.

Ringraziamo l'illustre e benemerito Generale che, deposta la spada, si dedica nella terra natìa allo studio del passato, per averci comunicato la sua scoperta doppiamente pregevole. Ci sembra meriti di essere segnalata in particolar modo l'importanza delle due figure di santi rilevati sul rovescio del monumento pagano, data la loro provenienza dal Piemonte e presumibilmente da Torino. Monumenti di età bizantina sono in Piemonte molto rari, e Torino stessa non presenta indizii di aver in quel tempo posseduto una notevole fioritura artistica. Il fatto è singolare, ma anche più strano appare ad esempio, che Bologna, ricca e prosperosa città romana, a pochi chilometri da Ravenna, così superbamente ricca di monumenti bizantini, non abbia nulla di quell'età, Si può però ricordare, che Torino deve aver avuto stanziamenti notevoli di torme di barbari invasori d'Italia come provano i ricchi trovamenti di tombe di quelle genti a Testona presso Moncalieri (CALANDRA, in *Atti della Soc. d'Arch. e Belle Arti di Torino*, 1883 - IV, p. 23) e a Torino stessa (RIZZO, in *Notizie Scavi*, 1910, p. 193). E si può anche ricordare, come la vicina Liguria abbia cospicui monumenti bizantini, quale, per non citare altri, il Battistero di Albenga.

(*Nota della Redazione*).

AFRODITE ARMATA

Nei recentissimi scavi di Ostia, vennero raccolti, tra molti pregevoli bronzi, numerosi frammenti di una statuina in marmo di Afrodite armata (1). Poichè tale figurazione non è troppo comune, né sono state fino ad oggi chiarite, l'origine, la motivazione e l'esemplificazione del tipo, vale la pena di ristudiarlo prendendo l'occasione della scoperta fatta in Ostia.

La concezione e la figurazione di Afrodite, nel patrimonio letterario e artistico greco-romano, possono dirsi basate sopra il duplice carattere della bellezza e della femminilità. Carattere costante, che può cogliersi fino nelle incerte nebulosità della mitologia pregreca e più chiaramente, nelle identificazioni di Afrodite con Kassiope (2), Leukothea (3), e nei nomi di Urania (4), Pandemos (5) e via dicendo.

Questa divinità orientale (6), ancora secondaria e con caratteri non ancora precisi nell'epopea (7), acquista, con Esiodo, una più chiara e forte personalità mediante l'unione di Himeros e Pothos (8).

E non soltanto nella tradizione letteraria, ma anche nel patrimonio artistico si osserva per Afrodite una continuità ideale di concezione che s'inizia con le figurazioni di Afrodite nuda, anche negli idoli più arcaici (9), e che Prassitele non chiude, ma sancisce mirabilmente, con una figura di donna-dea che è sopra tutto e forse soltanto, la divinità del sesso femminile.

Onde ci meraviglia che la continuità ideale della figura di Afrodite appaia interrotta da qualche esemplare di Afrodite armata pervenuto fino a noi e dalle testimonianze che Pausania ed altri ce ne danno, come di un tipo assai antico.

Le spiegazioni date a questo fatto sono in gran parte oscure, e nessuna, in verità, troppo persuasiva (10).

(1) Cf. *Notizie degli Scavi,* 1915, pag. 257.

(2) Sofocle, *Androm.*, 157; Ovidio, *Metam.*, 4, 670; Apollod., 2, 43.

(3) Orphica (Abel 1885) hymni 73.

(4) Eurip. frg. 781, 15 sgg.; Orphic: hymni 55, 1; Nonni, Dionysiaca 46, 255.

(5) Teocrito ep. 13, 1; Anth. Pal. XII, 1, 612; cf. Foucart, B. C. H. 1889, p. 156 sgg.

(6) Il culto di Afrodite a Citera è fenicio (Herod., I, 105; Pausania, I, 14, 7) cf. Ermann, *Kypros und d. Ursprung des Aphroditecultus,* in *Mém. de l'Acad. de St. Pétersbourg*, 1886.

(7) Omero, Y, 421; T. 399 sgg.

(8) Cf. Gruppe, *Griech. Myth.*, in *Handbuch d. Kl. Altertumwiss*, II, 1365.

(9) Sull' Afrodite arcaica nuda, cf. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 633.

(10) Nessuno se n' è occupato di proposito, ma soltanto di sfuggita.

Questo carattere parentetico e l' indole degli ar-

Il pensiero tende, naturalmente, a spiegare Afrodite armata per via di Ares, riconosciuto, più universalmente di Hephaistos, quale compagno di Afrodite (1). Ma bisogna ammettere che i rapporti di Ares con Afrodite, per quanto sappiamo, non ebbero che carattere amoroso e non credo col Welcker (2), che proprio essi soli abbiano dato l'idea di armare Afrodite. Tanto più che l'associazione plastica di Ares ed Afrodite pare che sia piuttosto tarda (3), e in ogni modo fu motivo preferito più dai Romani che dai Greci e costantemente amoroso (4). Si può anzi dire che Ares non abbia alcuna importanza nè nell'accrescere di nuovi caratteri la personalità di Afrodite, nè nel determinare nuovi motivi della sua figurazione artistica.

Una ricerca più fruttuosa si ha, invece, col risalire alle prime origini del tipo di Afrodite.

Poichè, sotto il diretto influsso della concezione orientale, Afrodite non solo ha caratteri di somiglianza con la bellicosa dea dei Filistei (5), ma è sopra tutto ancora una concezione cosmogonica, la connessione con le forze della natura deve aver suggerito le armi anche per Afrodite, non meno che per Apollo e per Artemide, muniti di frecce e di lancie. Come armi siffatte possono mettersi in relazione con i raggi del sole e della luna (6), e come la credenza che gli idoli venissero giù durante i temporali, può spiegare qualsiasi armamento (7), così non c'è difficoltà ad ammettere una arcaica Afrodite armata in tempi in cui — secondo anche l'opinione di Plutarco (*Inst. Lacon.*, 28) — è uso comune dare armi a tutte le divinità.

E, del resto, senza ricorrere a tali spiegazioni, è ben naturale supporre che le imagini delle divinità siano state tutte, in principio, munite di armi. L'armamento è infatti la forma più rispondente al concetto stesso di divinità, nei primitivi.

Si connetta pure, come fa Lattanzio (*Inst. div.*, I, 20, 29), l'Afrodite armata di Sparta col racconto delle donne spartane che vinsero i Messeni — imitazione e trasformazione questa, del resto, della leggenda di Telesilla — e col fatto che i Corinti attribuirono ad Afrodite la loro vittoria sui Persiani (Simon, ep. 137 B.).

Ma questi fatti non possono tuttavia spiegare da soli l'origine del tipo; servono invece bene a completarla, localizzandone la motivazione proprio là dove Pausania la menziona. (Sono insomma due fatti analoghi a quello riferito per Artemide, alla quale, dopo la

ticoli in cui se ne tratta, hanno nociuto alla chiarezza del fatto. Dal Bernoulli, *Aphrodite*, p. 348, che enumera soltanto gli esemplari statuarii da lui, allora conosciuti, al Furtwängler in Roscher, *Lex. d. Myth. s. v. Aphrodite*, al Dümmler in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl. s. v.*, nessuno giunge a determinazioni precise. Il Gruppe, op. cit., p. 1352, nota 4, riassume soltanto le menzioni del tipo negli antichi scrittori.

(1) Cf. Esiodo, th. 933 sg. L'unione con Ares sta già, del resto, nel sistema dei dodici dei: Pauly-Wissowa, *R. E.*, s. v. *Ares*, p. 2731.

(2) *Götterlehre*, 1, 669; 2, 708.

(3) Bernoulli, op. cit., p. 144; Roscher, *Aphrodite*, p. 419.

(4) Cf. anche nelle pitture campane, Helbig, n. 313 sgg.

(5) Cf. Gruppe, op. cit., p. 1345.

(6) Roscher, loc. cit., p. 404.

(7) Pauly-Wissowa, *R. E. Aphrod.*, p. 2778.

battaglia di Maratona, fu dedicato in Atene un santuario in cui fu onorata come vincitrice) (Pausania, 1, 14, 5). Si direbbero storie esegetiche inventate in tempi recenti, quando non si intendeva il tipo per se stesso.

Essendo dunque l'Afrodite armata non altro che una concezione comune di divinità, da riportarsi ai primordi dell'arte, e potendo altresì connettersi con azioni belliche attribuite alla dea, il tipo plastico di essa dovrà essere caratterizzato da un atteggiamento consono alle forme artistiche arcaiche, e il suo armamento non dovrà differenziarsi troppo da quello di altre divinità armate ed essere in un qualsiasi rapporto con quei fatti storici che esso vuole rappresentare.

Questo possiamo accertare per mezzo di Pausania e di alcuni epigrammi greci.

Pausania, pur non descrivendoli, menziona tipi di Afrodite che debbono intendersi armati in maniera comune: ξόανον ὡπλισμένον a Citera (Paus. 3, 23, 1); 'Αφρ. ὡπλισμένη di Sparta (3, 15, 8); 'Αφρ. ὡπλισμένη di Acrocorinto (2, 4, 1). L'apposizione dello stesso epiteto ὡπλισμένη, che non precisa l'armamento ma lo dichiara assai nettamente, non suggerendo e non consentendo varietà di motivi (al contrario di altri epiteti di Afrodite che Pausania stesso ed altri ci ricordano, quali, Ἄρεια, Νικηφόρος, 'Αφρ. ἐν ἀσπίδι, 'Αφρ. ἔγχειος) indica una figura di foggia comune e completamente armata.

La stessa cosa ci dicono gli epigrammi greci.

Tralasciando quello di Antimaco (*Anth. palat.*, IX, 321) e l'epigramma XVI, 177, nei quali si parla di armatura pesante, basti citare l'epigramma XVI, 176 (ed. Didot):

> Καὶ Κύπρις Σπάρτας. οὐκ ἄστεσιν οἷά τ' ἐν ἄλλοις
> ἵδρυται, μαλακὰς ἑσσαμένα στολίδας.
> ἀλλὰ κατὰ κρατὸς μὲν ἔχει κόρυν ἀντὶ καλύπτρας,
> ἀντὶ δὲ χρυσείων ἀκρεμόνων κάμακα.

Si tratta qui assai verosimilmente dello stesso idolo arcaico spartano menzionato da Pausania; ma, in ogni modo, tutti ricordano una figura di Afrodite che — specie agli epigrammatici di tempo recente — si mostra con aspetto ben chiaro di divinità completamente armata; che pertanto non può essere, ad esempio, munita di solo balteo con la spada. Anche dov'è un accenno ad Ares, si tratta sempre di armi che costituiscono un grave e pesante fardello per la dea (1). L'epigramma XVI, 171, dice infatti:

> Ἄρεος ἔντεα ταῦτα τίνος χάριν ὦ Κυθέρεια
> ἐνδέδυσαι, κενεὸν τοῦτο φέρουσα βάρος;

(1) Tale concetto sembra avere, almeno per l'Afrodite ἐνόπλιος (C. I. Gr. 1444) anche Hitzig-Blümner in *Pausania*, I, p. 794.

Le testimonianze citate forniscono quindi tre elementi di giudizio per l'individuazione dell'Afrodite armata:

1° Il concetto di Afrodite armata va connesso con fenomeni cosmogonici e con qualche azione bellica attribuita alla dea;

2° Costante apposizione in Pausania dello stesso epiteto ὡπλισμένη per l'Afrodite di Citera, di Sparta e di Corinto, epiteto che indica un completo armamento;

3° Gli epigrammi dell'antologia sono concordi nel rappresentarci una Afrodite completamente e pesantemente armata.

Non potendo riferire a tali fatti i tipi recenti di Afrodite con armi (Afrodite di Capua, Afrodite con balteo) che vanno considerati, come dirò in appresso, sotto un altro punto di vista, un tipo che risponda ai tre elementi di giudizio su menzionati, non pare che sia giunto fino a noi; in ogni modo non lo vediamo con sufficiente chiarezza (1).

Riproducendo esso un tipo comune di divinità armata, è chiaro che la ricerca possa farsi con qualche frutto, tra i tipi di Athena. Il Bernoulli (2), infatti, prospetta le possibilità che una supposta Minerva etrusca con berretto frigio e seno nudo, che appoggia la destra sullo scudo — a cui, forse, dovrà corrispondere sulla sinistra una lancia (Clarac, tav. 462 D.), possa essere una Afrodite armata. Tale supposizione viene certo rafforzata da quanto ho esposto.

Tra le figure, poi, di Afrodite con armi, la sola che, in qualche modo, possa rispondere agli elementi sopra accennati, mi sembra essere il tipo assai noto nel mondo romano col nome di *Venus victrix*, che ci presenta la dea con un elmo nella destra, una lancia nella sinistra, uno scudo ai piedi. Tale tipo però ci è conservato soltanto sopra gemme e monete (3); e, quale si presenta a noi oggi, è certamente informato ad un motivo artistico recente.

Di più; in un santuario di Afrodite ad Argo, Pausania (II, 20, 8) vide una stele nella quale era rappresentata Telesilla con un elmo nella mano. Poichè il fatto delle donne vincitrici dei Messeni — che si può mettere in relazione col culto dell'Afrodite armata di Sparta — appare come una imitazione e trasformazione della leggenda di Telesilla (4), l'imagine di Telesilla può bene aver ricordata quella di Afrodite armata.

(1) Il Furtwängler in Roscher, *Lexikon*, 408, vuol riconoscere l'idolo spartano di Afrodite sopra una moneta, ov'è una figura da altri ritenuta Athena o Apollo, con elmo, lancia e arco — *Numism. chron.*, tav. 5, 3 —; vi si oppone il Dümmler in Pauly-Wissowa, 2778. In ogni modo, ciò prova la poca individuazione del tipo arcaico dj Afrodite armata e la conseguente difficoltà di rintracciarlo noi oggi.

(2) op. cit., p. 56, n. 21.

(3) Per le gemme, védine la figurazione in Furtwängler, *37*, 30. *44*, 77, 78. *46*, 42. *50*, 52. *56*.

Per la moneta di Faustina, Clarac, tav. 596, 1297; Cohen III, p. 49, n. 91.

Per le altre figurazioni, Reinach, *Rep. d. Reliefs*, II, p. 12. Il Bernoulli, op. cit., p. 185 sgg. tenta di ricondurre a questo tipo tre esemplari, troppo mútili però, perchè si possa dar loro valore di documenti; nè altri, per quanto io so, possono addursi.

(4) Cf. Gruppe, op. cit., 1352, nota 4.

Anzi O. Müller, Wernicke e Frazer pensarono che lì fosse non Telesilla ma Afrodite (v. Hitzig, Pausanias, I, p. 582).

Se quindi dobbiamo dare ad Afrodite un elmo nella mano e nell'altra una lancia, come ci suggerisce l'epiteto di Esichio 'Αφρ. ἔγχειος, avremo innanzi un tipo che non soltanto si può avvicinare a quello della *Venus victrix*, ma una Afrodite completamente armata, tale da poter soddisfare le ragioni con cui va connesso e tale da poter giustificare tanto l'epiteto di ὡπλισμένη di Pausania quanto il contenuto degli epigrammi (1).

È possibile quindi, a me pare, con gli elementi da me addotti ricostruire approssimativamente il tipo di Afrodite armata; ma esso non è giunto fino a noi, o ci è pervenuto attraverso troppo alterati e recenti esemplari che ne rendono difficile l'identificazione. E ciò non meraviglia.

Essendosi, infatti, assai presto e con molta precisione, fissata nell'arte, la personalità di Afrodite, assumente caratteri di pura femminilità, il tipo primitivo dell'Afrodite armata (sia che la si spieghi con la sola derivazione orientale, sia che vi si connettano i fatti storici su accennati), poichè non mira a soddisfare un ideale artistico ed è anzi in aperto contrasto con i concetti che informano la concezione artistica comune di Afrodite, cessa di esistere. Ciò viene chiaramente provato anche dall'esame delle figure di Afrodite con armi giunte fino a noi.

Esse possono ricondursi a due tipi: Afrodite col balteo e Afrodite con lo scudo = Venere di Capua. Ed entrambi vanno considerati al di fuori del tipo arcaico, non tanto per il recente motivo artistico a cui sono informate, quanto, sopra tutto, per un diverso concetto che li inspira.

L'Afrodite munita di balteo ci si presenta in varii esemplari che possono distinguersi in due gruppi, secondo il grado maggiore o minore di forza e di grazia espresse nelle singole figure (2).

Vanno ascritti al primo gruppo:

1) Afrodite del Louvre (Clarac 1399; Reinach, I, p. 174);
2) A. di Patrasso (Bulle in Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nn. 1307-1308);
3) A. di Agnano (Macchioro, *Mon. dei Lincei*, XXI, p. 270);
4) A. di Ostia.

Al secondo gruppo attribuirei:

1) Afrodite in una moneta di Corinto (Imhoof-Blumner, *Numismatic Comentary on Pausanias*, D, LXXI;

(1) Può avere un certo peso il fatto che proprio questa, e non altra, sia stata assunta dai Romani quale *Venus victrix* e per tale riprodotta; tanto più che essa può identificarsi con quel γλύμμα αὐτῆς ἔνοπλον ('Αφροδίτης) che, secondo Dione Cassio (43, 43) Cesare portava nel suo sigillo anulare.

(2) Il Macchioro — *Mon. dei Lincei*, XXI, p. 270 — ha avvertite alcune differenze tra i vari esemplari, pur avendone preso in esame soltanto due. Forse egli le ritiene più sostanziali che non siano in realtà.

2) A. degli Uffizii (Amelung, *Führer*, p. 52; BULLE, *Der schöne Mensch*, tav. 154, pag. 391;

3) A. di Berlino (*Beschr. d. Sculp.*, n. 33; Reinach, II, 375);

4) A. del Museo delle Terme (Paribeni, *Guida*, 2ª ed., pag. 53, n. 192) (1).

Descrivo anzitutto l'Afrodite del primo gruppo. Essa differisce pochissimo dal tipo della Venus Genetrix denudata, la quale regge sulla spalla sin. anzichè il mantello, un balteo che le passa a tracolla e tiene con la mano sin. protesa, anzichè un pomo, la spada. Può dirsi quindi una derivazione modificata di quella. E il balteo pur costituendo la sola differenza tra i due tipi — giacchè la nudità non risponde che ad un più recente e ormai immutabile canone della concezione artistica della dea — attraversa il petto con una linea simile a quella che forma il chitone nella Venus Genetrix, che lascia nuda la parte sinistra del seno.

L'Afrodite col balteo — del primo gruppo — insiste per lo più sulla gamba sinistra — ne rilevo le caratteristiche basandomi sopra tutto sull'esemplare del Louvre, meglio conservato (2) — e flette leggermente la destra sollevando di poco (Louvre) o senza sollevare affatto (A. di Agnano e di Ostia cfr. fig. 1) la pianta del piede dal suolo. La figura oltre che per questa forte e salda posizione del corpo si fa notare anche per una certa robustezza di corporatura, con ampio torace, con le mammelle piccole e basse, col pube assai pronunciato e la fattura piuttosto dura delle forme anatomiche in genere.

Un'armilla si ritrova sul braccio sin. della dea in tutte le figure.

L'identità di tipo, tra queste, è evidente. Vi sono, tuttavia, delle variazioni e delle contaminazioni.

Il balteo, lavorato a tutto tondo in marmo nell'Afrodite di Agnano e del Louvre deve invece supporsi in metallo nell'esemplare di Patrasso (fig. 2 e 3) che, per quanto mútilo, va reintegrato con gli stessi elementi che ci forniscono le figure meglio conservate (3).

Nell'ostiense poi, per un accidente di lavorazione e fors'anco per una strana incompletezza del copista, il balteo attraversa il dosso e non il petto, arrestandosi sulla spalla destra. Di più: l'avambraccio sinistro anzichè proteso in avanti, è portato sul petto come nel secondo gruppo di figure. C'è dunque nell'esemplare ostiense, una fusione e una contaminazione di motivi proprii di archétipi differenti.

(1) Oltre gli esemplari citati debbono considerarsi figure di Afrodite col balteo, sebbene mútile o male restaurate, una statuetta del Vaticano — Reinach, p. 329, n. 1362-*a* — con braccia ed Eros aggiunti e la Venere nell'ara di Ostia — *Notizie Scavi*, 1881, p. 112-13; *Mélanges de Rome*, 1906, p. 483, tav. 12 — in cui per la prima volta Venere unita a Marte si presenta nell'atteggiamento dell'Afrodite col balteo. Di più: un tipo simile ci è conservato in una gemma. Amelung, *Führer.*, I, n. 29.

(2) Clarac, vol. IV, p. 116, n. 1399.

(3) Questa reintegrazione è stata già fatta, del resto, da Bulle in Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nn. 1307-1308.

Nei quattro esemplari sono poi posti accanto alla dea, un elmo, uno scudo e una corazza (1) con le quali armi sembra si sia voluto accentuare l'armamento della dea, che la presenza del solo balteo non bastava a caratterizzare pienamente. Ma, in verità, tali armi poste a fianco della figura, senza nessuna intima connessione con questa, servono

Fig. 1.

assai più di sostegno ad essa che di complemento a meglio individuarla (2). Mentre le armi dell'Afrodite arcaica tendono a dare, bene o male, una personalità speciale alla dea, le armi aggiunte a questa figura, riescono non già a individuare Afrodite come divinità ar-

(1) Anche nell' esemplare di Patrasso bisogna supporre sotto l'elmo uno scudo.

(2) Sui sostegni delle statue antiche cfr. MAVIGLIA, in *Röm. Mitth.*, 1913, p. 1.

mata, ma, anzi, a conservare integra, nonostante queste, la personalità della dea quale divinità del sesso e della bellezza.

Il secondo gruppo di figure dell'Afrodite col balteo nei quattro esemplari citati, pur conservando sostanzialmente lo stesso motivo e lo stesso atteggiamento del primo tipo, se

Fig. 2.

ne distacca per il carattere più nettamente prassitelico a cui è informata e per la completa assenza di armi al suo fianco.

Basandoci sulla statua di Firenze che è il migliore esemplare di questo gruppo (fig. 4), siamo condotti infatti a ricordare il *Sauroctonos* nella forma del viso e nel trattamento dei capelli, e l'A. Knidia, di aspetto però più giovanile, quanto al riaccostamento della coscia e

del ginocchio destro sulla gamba sinistra, e nella inclinazione della gamba destra appena poggiata con le prime tre dita al suolo (1).

Questa femminilità che si esprime anche nella mollezza e nella rotondità delle forme, accentua non soltanto le differenze del tipo coll'Afrodite del primo gruppo, ma allontana

Fig. 3.

l'Afrodite di Firenze, ancora più di quel che avvenga per l'Afrodite del Louvre, dalla riproduzione dell'antica Afrodite guerriera.

Assai alterato — e tanto più s'avverte l'alterazione in quanto è portata sul tipo meno atto a sostenerla — è l'esemplare del Museo delle Terme (fig. 5), in cui si è voluto accen-

(1) Il Bulle (op. cit., p. 391) crede l'Afrodite di Firenze un'opera giovanile di Prassitele precedente la Cnidia, attraverso la quale possa essersi preparata la bellezza trionfante di quest'ultima.

tuare l'armamento della dea. La cintura della spada anzichè essere messa a tracolla, pende dall'avambraccio sinistro su cui è gittata. Con questa variazione tutto l'atteggiamento della figura cambia: il braccio destro anzichè condotto sulla spalla a sostenere il balteo imbracciava uno scudo (se ne vede l'attaccatura). Per quanto forte sia questa alterazione di motivo, essa deve essere ascritta ad una variazione di copia, più che a riproduzione di un

Fig. 4.

altro originale. L'attestano e la rispondenza degli altri esemplari statuarii con la moneta di Corinto (fig. 6) — la quale, riproducendo una imagine locale e di culto ha una indiscutibile autorità — e la bruttezza di questo motivo che, se rende l'Afrodite più chiaramente armata, travisa però il carattere particolare dell'Afrodite col balteo. Queste figure mostrano, che non era più possibile nell'età dell'arte libera la creazione di Afrodite quale divinità armata, ma che essa poteva essere intesa e sopportata come tale, soltanto a condizione che le armi

non le vietassero di mantenere quella personalità ormai immutabile che il corso delle lettere e delle arti le avevano data. Il balteo nè rivela un concetto, nè determina una creazione; è soltanto un nuovo attributo che non basta a contenere e a manifestare l'idea di una Afrodite armata, come non basta a suggerire un tipo (1). Se si toglie il balteo a questa Afrodite, nulla le si toglie plasticamente e nulla essa perde ideologicamente; se invece del balteo si metta il *Kestos*, il suo atteggiamento potrà restare tal quale (2).

Anche a Corinto tradizioni locali ed esigenze di culto non avevano potuto arrestare la continuità ideale ed artistica della dea, nè col mantenere il tipo arcaico nè col suggerire un tipo nuovo di Afrodite, divinità armata. Questa Afrodite col balteo nei due tipi in cui essa ci si presenta non può quindi chiamarsi ὡπλισμένη, ed è superfluo dire che nè Pausania vide questa nè che gli epigrammi greci questa menzionano (3).

Le osservazioni fatte possono ripetersi per l'altro tipo recente di Afrodite con armi, di cui il migliore esemplare è l'Afrodite di Capua. Che questa possa considerarsi una creazione originale d'arte del IV secolo e che debba essere reintegrata con un grande scudo tra le mani, come ci appare in alcuni esemplari, è stato già dimostrato, con ottimi argomenti, dal Furtwängler (4). Ma ciò che a me importa precisare è che questo grande scudo non è inteso come un arnese di guerra, ma come uno strumento di bellezza. Non è un'arma con cui la dea acquista una individualità nuova, ma piuttosto uno specchio col quale può conservare la sua personalità comune. Come il balteo non determina un tipo e non suggerisce un concetto di divinità armata, così qui lo scudo diventa, nelle mani della dea, un attributo adattato ad un'occupazione femminile. Se può quindi parlarsi di un *tipo* deliberatamente ideato con uno scudo, questo tipo è suggerito e vien fuori, soltanto dal concetto comune di Afrodite e non viene determinato dal concetto speciale di Afrodite armata, pur essendo stata, come tale, anche questa di Capua, venerata a Corinto (5).

(1) Non m'è riuscito infatti di trovare, neppur nell'arte vascolare, un gesto simile suggerito dal mettersi o togliersi il balteo, il quale non ha quindi determinato mai di per sè stesso, che io sappia, un motivo speciale. In un torso di Afrodite da Epidauro (Mus. Naz. di Atene; Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, n. 629-630) un balteo passa a tracolla sopra il chitone della dea: dal Milchoefer, *Arch. Jahrb.*, VII, 203, è ritenuta una Nike.

(2) E resta infatti identico in una piccola figurina in bronzo di Venere che si mette il *Kestos* — *Ath. Mitth.*, 1907, tav. 3; Reinach, IV, p. 210, n. 5.

(3) La rispondenza con la moneta di Corinto è stata trovata dall'Amelung (*Führer*, p. 52, n. 75) per l'Afrodite degli Uffizii, il quale però ha rilacciato troppo facilmente questo esemplare con l'Afrodite *hoplismene* ricordata da Pausania, motivando così il concetto non giusto, ripetuto da tutti, che l'Afrodite col balteo sia quella figura di divinità armata che anche gli epigrammi greci menzionano. Il Bulle poi (op. cit.) nega che questa Afrodite col balteo possa essere l'Afrodite *hoplismene* di Acrocorinto (Paus., II, 5, 1) ma soltanto perchè essa è una Afrodite *che si arma* non una Afrodite *armata*. Evidentemente il Bulle si è arrestato ad esaminare l'atto senza approfondire il concetto.

(4) *Meisterwerke*, p. 634 sgg.

(5) Imhoof-Blumner, op. cit., Corinto. G. CXXI, CXXII, CXXIII, CXXVI.

In sostanza, le armi, in questi tipi recenti, di Afrodite, sono connesse alla dea con lo stesso significato e con lo stesso spirito con cui le si connette qualsiasi attributo di femminilità e di grazia. E sia che suggeriscano un tipo speciale (A. di Capua), sia che si applichino a tipi comuni di Afroditi ideati ed evolutisi indipendentemente da esse (A. col

Fig. 5.

balteo) queste armi sono congiunte in modo da perder quasi il loro significato intrinseco. I tipi recenti di Afrodite non volendo esser più l'espressione di una divinità armata — nel senso stretto della parola — non sono più delle Afroditi *hoplismenai* o *enoplioi* (Plut. inst. Lac. 27; C. I. Gr. I, 1444) ma sono, a volta a volta, o Afrodite col balteo, o Afrodite con lo scudo (A. ἐν ἀσπίδι — ? — C. I. Gr. add. 2264 u.) o Afrodite 'Αρεία (a Sparta; Paus. III, 1753; C. I. Gr. 7197 b) o Afrodite Νικηφόρος (ad Argo; Paus., II, 136) o Afrodite ἀνείκητος (C. I. Gr. 7033 b).

L'uniformità della designazione viene a mancare non appena manca l'uniformità dell'armamento e la precisione del concetto che lo informava. Questa varietà di epiteti non va intesa, infatti, come una varietà di designazione di uno stesso originale, giacchè l'idolo arcaico di Afrodite armata, informato ad un concetto ben definito, non consentiva che una sola espressione plastica e una sola specificazione letteraria racchiuse entrambe nella voce *hoplismenai.*

E nessuna delle figure di Afrodite giunte a noi — tranne forse il tipo della Venus Victrix — può considerarsi una *hoplismene* o una *enoplios* (1).

Fig. 6.

Concludendo: la individuazione dei tipi di Afrodite con armi può basarsi sopra due concetti:

1°) Esservi stato un tipo arcaico di Afrodite armata che risponde, nei primordii del culto e dell'arte, ad un'idea comune a tutte le divinità, la quale idea può collegarsi anche con qualche fatto storico. Tale tipo può ritenersi veramente un tipo di divinità armata, ma senza spiccata individualità, avendo comuni con altre divinità armate, tanto la foggia dell'armamento, quanto le ragioni che lo determinarono. Tale tipo o non ci è pervenuto affatto, oppure è pervenuto attraverso qualche troppo impreciso o troppo recente esemplare che ne rende difficile l'individuazione, o ne svisa il carattere;

2°) Gli esemplari di Afrodite con armi giunti fino a noi sono opere di tempi recenti (IV secolo) e nessuna di esse può considerarsi come una ideazione di divinità armata, ma come tipi di Afrodite inventati ed evolutisi indipendentemente dalle armi con cui sono connessi, le quali perdono il loro significato intrinseco nell'adattarsi alla personalità della dea quale divinità del sesso e della bellezza.

GUIDO CALZA.

(1) Ho ricondotto a due soli tipi — Afrodite di Capua e Afrodite col balteo — gli esempiari di Afrodite armata di età recente, giunti fino a noi, escludendo quelli troppo mútili, o che, per restauri da me non potuti verificare, mi sembravano poco sicuri. Ai due tipi menzionati, occorre però aggiungere un esemplare di Afrodite che tiene nella destra distesa una Nike e con la sinistra si appoggia ad uno scudo posto quasi in bilico sopra un elmo; ci si conserva in una moneta di Faustina (Clarac, tav. 596). Anche questo esemplare non è meglio armato degli altri. Quì la dea, completamente vestita, non mostra alcun atteggiamento speciale e, in ogni modo, l'individuazione è voluta ottenere più per mezzo della Nike che con le armi. Tale figura esce, quindi, un poco dalla cerchia dell'Afrodite armata, senza, peraltro, in nulla mutare le considerazioni a cui essa dà luogo. Questa potrebbe identificarsi con Afrodite νικηφόρος ricordata da Pausania (II, 19, 6), venerata anche a Smirne, come risulta da monete di questa città (Cat. Brit. Mus., Ionia 239 sgg. e 266 sgg.). Infine, una Afrodite armata è alla villa Medici (cf. Matz-Duhn, *Antike Bildw. in Rom*, p. 205, n. 706). L'esemplare è però così restaurato che non è possibile assegnarlo con precisione a nessun gruppo.

ANTICHI VASI PUGLIESI
CON SCENE NUZIALI
(Tav. VIII)

Le collezioni archeologiche pubbliche e private dell'Italia meridionale offrono spesso all'attenzione del visitatore certi vasi indigeni dipinti, assai poco considerati finora, i quali, sì per l'identità dei soggetti, come anche degli elementi decorativi secondari e delle forme tectoniche, costituiscono pure un gruppo omogeneo e distinto, di una certa importanza artistica e storica. Intendo con questo riferirmi alle ceramiche istoriate con scene amatorie o nuziali. I vasi di questo genere sono stati tutti trovati nell'Italia meridionale, e taluno di essi già noto per pubblicazioni. Gli altri, ancora inediti, sono però esposti al pubblico, nelle varie collezioni, italiane e straniere. Di codesti vasi intendo dare l'elenco, per quanto mi sarà possibile, completo, descrivendo più diffusamente gl'inediti e i meno noti, rimandando in breve per gli altri alle relative pubblicazioni. Esaminerò quindi i rapporti di dipendenza di una tale produzione artistica dalla ceramica attica dipinta e dall'arte greca in genere, la poesia non esclusa, e illuminando così i lati dell'argomento più importanti per l'arte e per il costume, oserò lusingarmi di portare colle mie conclusioni un nuovo contributo, modesto se si vuole, alle comuni conoscenze dell'arte ceramica dell'Italia meridionale.

Incomincio la mia rassegna del Museo Nazionale di Taranto, oltre che per ragioni di convenienza espositiva anche perchè colà ebbero principio le mie osservazioni.

I. — Descrizione dei vasi dipinti.

TARANTO — Museo Nazionale.

I. — Grande *pelike* a figure rosse e colori applicati (bianco, giallo e rosso), ricomposta da molti pezzi e restaurata nelle parti mancanti; proveniente dalla Necropoli del R. Arsenale (1). Alta m. 0,73. La decorazione figurata del vaso si compone di due quadri distinti, divisi fra loro da un sistema di palmette al di sotto dei manichi. Sulla faccia

(1) Da codesta immensa necropoli tarantina proviene una grandissima parte della svariata suppellettile che forma oggidì il meraviglioso Museo Nazionale di Taranto; suppellettile con grave danno degli studî archeologi ancora inedita ed ignorata dai più (v. in *Neapolis*, anno I, le mie *Spigolature vascolari nel Museo di Taranto*, con la modesta bibliografia ivi riportata).

principale, che è anche la meglio conservata, vedesi dipinta in basso, nel mezzo, una *kline* riccamente decorata a incrostazioni e rilievi, con cuscini sovrapposti. Siede sulla *kline* un giovine seminudo, la parte inferiore del corpo avvolta nel manto, il capo coronato di mirto, reggendo colla sinistra una cetra. Ha i piedi sopra uno sgabello della lunghezza della *kline*, e tiene un lungo bastone appoggiato alle gambe. Un gruppo muliebre muove da sinistra alla sua volta. Esso si compone di una donna vestita di chitone e di manto, con velo ricadente dalla testa sugli omeri, adorna di diadema e di collana. Ha nella sinistra una *phiále* ed è in atto di spingere innanzi, coll'altra mano, una fanciulla vestita nella stessa guisa, ma strettamente avvolta nel manto, situata di fronte. Questa figura, con una specie di diadema turrito sul capo, i capelli sciolti sugli omeri, appare mesta nell'espressione del vôlto, fissa e rigida come una statua. Segue un'altra figura, un'ancella, tenendo aperto sul capo della fanciulla un ombrellino bianco, foderato di rosso. Tra le due ultime figure, un *thymiaterion*. Al di sopra del gruppo si libra a volo un Erote androgino, con *phiale* e tenia nelle mani. Alla destra della *kline* due figure muliebri, l'una seduta, tenendo uno strumento musicale in forma di scala, l'altra in piedi che si contempla in uno specchio; di dietro è una cassettina (λάρναξ) destinata a custodire gli oggetti del *mundus muliebris*. All'estremità opposta del quadro un *kálathos*. Nel piano superiore del quadro altre due donne, in una posa affine alle precedenti; dove è notevole l'atteggiamento della donna che si specchia (1); e a sinistra di questo gruppo un altro simile, dove una delle donne regge sulle ginocchia il *trígonon*, mentre l'altra ha una cassettina aperta e una tenia nelle mani.

Trattasi qui evidentemente di una scena nuziale quale si svolge nel talamo, costituita di elementi ideali e ricca di altri accessorî, aggiunti a scopo puramente decorativo. La scena opposta del vaso è generica, nè presenta alcuna relazione di parentela con quella descritta.

II. — *Pelíke* simile alla precedente, di grandi dimensioni e di ottimo lavoro, ricomposta da più pezzi; interamente mancanti il piede e la parte inferiore della pancia. Alt. della parte superstite, m. 0,40. Intorno al collo fila di palmette in rosso e di gocciole in color bianco–giallo applicato. Sotto, a cominciare da sinistra, figura muliebre seduta, vestita di chitone e di *himation*, che toglie da una cassettina una tenia ricamata. Sulla stessa linea Afrodite, nella medesima acconciatura, è rappresentata seduta sul dorso di un cigno volante. Al di sotto una *kline* riccamente lavorata, con lungo sgabello. Sulla *kline* riposa, adagiato sopra cuscini ricamati, un giovane nudo, con clamide sulla coscia, tenendo abbracciata e stretta fra le ginocchia una fanciulla vestita di sottile chitone, con diadema e collana, la quale solleva il capo all'indietro offrendo le labbra all'amato (2). Alla destra

(1) Riprodotta in *Bollettino d'Arte*, 1913, p. 245.

(2) Il motivo pittorico della coppia giovanile, di cui uno dei personaggi solleva il capo e le braccia all'indietro verso il compagno, è molto frequente nell'arte del IV secolo e risale ad illustri modelli. Cfr. anzitutto lo specchio inciso con Bacco e Semele (*Monumenti dell' Ist.*, I, 56); inoltre *pelíke apula* in De Witte, *Elite céramographique*, vol. IV, tav. LXVI; *kylíkes* falische, in *Notizie degli scavi*, 1912, p. 72 e *Bollettino d'Arte*, 1916, p. 359.

del gruppo amoroso due donne, di cui una con *phiale* nella sinistra, offrendo una corona alla coppia giovanile. Dalla parte opposta altra figura muliebre, versando da una *phiale* l'incenso su di un *thymiaterion*. Nel campo una sfera e una cesta contenente un *alábastron*.

III. — *Pelike* di minori dimensioni, ottimamente conservata. Sulla faccia principale una *kline* di forma semplice e modesta. Vi è seduto, sopra cuscini, un giovane seminudo, con ghirlanda sul capo, stendendo la mano verso una fanciulla, che vestita di chitone lungo disciolto, con velo sugli omeri e ingioiellata riccamente, gli prende colla mano sinistra il braccio affettuosamente. Ai piedi della *kline* il lungo sgabello, su cui sono deposti i calzari del giovane e anche uno specchio. Segue la fanciulla un'ancella vestita di chitone altocinto, reggendo fra le mani un bacino munito di piede (1). Il piano superiore del quadro è occupato da una figura muliebre seduta, con *kekrýphalos* sul capo, tenendo un ombrellino e avendo presso il fianco la scala, e da un Erote seduto, tenendo fra le dita le due estremità del *rhómbos*.

RUVO — COLLEZIONE CAPUTI.

IV. — *Pelike* ben conservata. Alt. m. 0,50. Nel mezzo del quadro (fig. 1) la *kline* con cuscini, su cui siede abbracciata la coppia amorosa, circondata da varie figure, in un prato all'aperto. A sinistra della *kline* una donna con *phiale* nella mano; a destra altra figura simile, che dà il volo a un uccellino. Sopra la coppia un Erote, con corona di mirto nelle mani. A sinistra e a destra di questo un giovane con bastone, e una giovane con tenia e cassettina nelle mani (nozze di Adone ed Afrodite).

(*Annali dell'Istituto*, 1870, tav. d'agg. S, e G. Jatta, *I vasi italo-greci del Signor Caputi*, p. 34, n. 236).

RUVO — MUSEO JATTA.

V. — *Stamnos*. — Sopra una *kline* ricoperta di molli cuscini siede la fanciulla, quasi completamente nuda, cui un'ancella inginocchiata sta sciogliendo i sandali (2), mentre la paraninfa le pone sul capo la corona di mirto. A breve distanza lo sposo, con *himation* gettato sul braccio, berretto frigio sul capo e calzari, colla sinistra reggendo due lance. Una bianca colomba è posata sul lungo sgabello. In alto una figura muliebre seduta, con specchio e cassettina, ed un Erote volante, con tenia nelle mani.

(1) È notevole l'identità di questo particolare con l'azione del gruppo muliebre di sinistra nelle *Nozze Aldobrandine*, dove pure vediamo delle donne affaccendate attorno ad un bacile munito di piede. Ciò servirebbe a confermare l'uso della lavanda della sposa poco prima di salire sul letto nuziale (Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, p. 21).

(2) Cfr. la descrizione del quadro colle *Nozze di Alessandro e di Rossane*, opera di Aetion, in Lucian., *Herod.*, 5.

Descrizione in G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, n. 1619. — Riproduzione a colori in Baumeister, *Denkmäler*, p. 313 (nozze di Paris ed Elena).

Fig. 1.

BARI — Museo Provinciale.

VI. — *Pelike* di piccole dimensioni, su cui è rappresentata la *kline* con una coppia di giovani, l'uomo recumbente, la fanciulla seduta sulla *kline*, abbracciati, all'ombra di un albero. Sopra la coppia vola da sinistra un Erote. Ai piedi della *kline* un cigno e il solito sgabello lungo, sul quale sono una cassettina e un *aiábastron.*

Provenienza, Noicattaro (Inventario del Museo).

NAPOLI — Museo Nazionale.

VII. — *Pelike* n. 82306 (2117), ricomposta e restaurata imperfettamente (fig. 2). Alta m. 0,70.

Nel centro del quadro Pelope coronato di mirto e Ippodamia diademata, su quadriga corrente, preceduta da Hermes e seguíta da una Furia con fiaccola nelle mani. In alto Erote volante nell'atto d'incoronare la coppia. Sullo stesso piano, a sinistra Pan con siringa nella mano, a destra Apollo seduto, con cetra ed arco nelle mani. Nel piano infe-

Fig. 2.

riore una fanciulla vestita di chitone, con velo che le scende dalla nuca, stando seduta su *kline* e reggendo una fiaccola nella destra. Ai due capi della *kline* una coppia di figure muliebri, l'una in piedi, l'altra seduta, con attributi varii nelle mani. La figura in piedi a destra regge un ombrellino. Sullo sgabello ai piedi della *kline* una colomba.

VIII. — *Pelike* Santangelo, n. 692 (65), ricomposta e malamente restaurata (tav. VIII). Alta m. 0,76.

Nel piano superiore Apollo e Artemide seduti: la prima con fiaccola nella sinistra, l'altra con il cigno; a destra Hermes con il caduceo. Nella zona mediana coppia di quadrighe tirate da cavalli bianchi e rossi alternati: la prima guidata da Helios, la seconda da Selene e preceduta da Erote volante. Nel piano inferiore una coppia amorosa seduta su *kline*, i piedi poggiati su sgabello. Il giovane, seminudo, regge colla sinistra la cetra. La donna, vestita di chitone altocinto e di manto, fa colla destra l'atto di levarsi il manto, mentre colla sinistra tocca il ginocchio del giovane compagno, a lui volgendo nello stesso tempo lo sguardo. Alla destra della *kline* gruppo muliebre con figura seduta tra due altre in piedi; a sinistra presso la *kline*, donna che presenta uno specchio alla sposa, inoltre giovane figura virile in piedi, appoggiata a una vasca, e figura muliebre seduta. Un Erote, con tenia nelle mani, si libra al di sopra della coppia amorosa.

IX. — *Pelike* n. 699 (329) ricomposta e restaurata. Alta m. 0,74 (fig. 3).

Presenta una notevole somiglianza e quasi una perfetta identità di disegno, di figure e di composizione con la *pelike* tarantina descritta per la prima, tanto da costringerci a ritenere l'una e l'altra come provenienti dalla stessa fabbrica e forse dipinte dalla stessa mano.

X. — *Pelike* Santangelo, n. 395 (651), ricomposta e restaurata. Alta m. 0,485 (fig. 4).

Nel centro del quadro coppia amorosa seduta sulla *kline*, coi piedi poggiati sullo sgabello. L'uomo è seminudo, mentre la compagna è vestita di chitone ionico e di *himation*, con calzari ai piedi, reggendo colla destra uno specchio tondo. In alto un Erote alato volante, con corona nelle mani. A destra della *kline* una figura muliebre con flabello e tenia nelle mani; a sinistra un giovane uomo nudo, con lungo ramo fronzuto e una *phiale* nelle mani.

XI. — *Stamnos* Santangelo. Alto m. 0,43 (fig. 5).

Giovane uomo seminudo, seduto su *kline* semplice, con sottile bastone nella sinistra, avanzando la destra verso una figura muliebre vestita di chitone e di manto, riccamente adorna, con specchio nella destra, poggiando i piedi calzati su sgabello. In alto Erote seduto, con ramo di mirto e corona nelle mani. A destra della *kline* figura muliebre, con tralcio di fiori in una mano; a sinistra altra simile portando offerte sopra una *phiale*. In alto una colomba volante, con una corona fra le zampe.

XII. — *Skyphos*, n. 2024 (1801), ricomposto e restaurato. Alta m. 0,16 (Sala della Basilicata).

Fig. 3.

Kline con cuscini, priva di piedi. Sopra di questa un giovane uomo nudo, di fronte, stringendo fra le braccia una fanciulla vestita di sottile chitone. Il giovane poggia sopra la *kline* col ginocchio destro, la fanciulla col ginocchio sinistro divincolandosi dalla stretta

tenace. La scena è molto vivacemente rappresentata. Sulla *kline* già è caduto l'*himation* della fanciulla. Dalle due parti del gruppo due genietti alati (Póthos, Hímeros), di cui l'uno con *phiale* e ramoscello di mirto nelle mani. Da sinistra avanza la stessa Afrodite,

Fig. 4.

in chitone dorico (*kólpos* e *apóptygma*) e velo che le scende dal capo, tenendo un *alábastron* nella sinistra.

XIII. — Anfora a candelabro, n. 2024 (Sala di Ruvo):

A) Nozze di Elena e Paris;

B) Nozze di Arianna e Dionisio.

(Patroni, *La ceramica antica nell' Italia meridionale*, figg. 118-119).

Fig. 5.

PARIGI — BIBLIOTECA NAZIONALE.

XIV. — Cratere a campana (Apulia).

Coppia nuziale abbracciata su *kline*, con Eros in alto, fiancheggiata da un Satiro e da una Menade (Dioniso e Arianna).

(A. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*, vol. I, p. 562 sgg. (n. 940), tav. XXVII–XXVIII).

BERLINO — ANTIQUARIUM.

XV. — Cratere a volute, n. 3257, da Ceglie di Bari. Restaurato.

Sulla faccia principale sono rappresentate le nozze di Eracle ed Ebe nell'Olimpo: Ebe ammantata e velata, seduta sulla *kline*, Eracle seminudo in piedi al suo fianco. La coppia divina, assistita da Eros, è circondata dalle principali divinità e inoltre da personificazioni astratte. In alto Zeus, Hera, probabilmente Charis e Peithó, Afrodite e Pothos; nel ripiano inferiore Apollo, Artemis, Eunomia (il buon Costume) ed Euthymia (la Pace domestica); infine Dioniso su biga tirata da pantere.

(Gerhard, *Apulische Vasenbilder*, tav. 15; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 700; Furtwängler, *Beschreibung v. Vasensamml.*, n. 3257).

LONDRA — MUSEO BRITANNICO.

XVI. — *Pelike* (Basilicata).

Giovane seminudo recumbente su *kline* e figura muliebre in piedi presso la *kline*, in mezzo a figure secondarie (scena interpretata come le nozze di Apollo ed Afrodite) (1).

(Walters, *Catal. of vases in Brit. Museum*, vol. IV, F 311; Lenormant et De Witte, *Élite céramographique*, vol. II, tav. XLIX).

XVII. — *Lékythos* (Apulia).

Coppia nuziale (fig. 6), seduta di fronte sulla *kline*, in mezzo a figure secondarie (scena interpretata come le nozze di Apollo e Afrodite).

(Walters, op. cit., v. c., F 399; Lenormant et De Witte, op. cit., v. c., tav. XXXIII, *A*).

(1) Dall'insieme della scena sembrami che qui siasi voluto rappresentare un momento insolito della figurazione mitologica, e cioè il risveglio dopo le fauste nozze di Adone ed Afrodite. La posa di Adone è ben quella del simulacro di Apollo Liceo, secondo la descrizione di Luciano in 'Ανάχαρσις ἢ περί γυμνασίων (7): « .... τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τὸξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον », e può essere suscettibile della stessa interpretazione.

MONACO.

XVIII. — *Lékythos* ariballica (alt. m. 0,30).

Sopra una *kline*, davanti alla quale trovasi un alto sgabello a zampe di leone, sono un efebo e una giovane donna abbracciati, la donna col capo rovesciato all' indietro. Un Erote inginocchiato all' estremità della *kline*, tende il braccio destro verso la coppia. A destra, un'ancella tiene un ombrellino aperto al di sopra del gruppo, mentre un'altra donna è in atto di aprire una cassa (λάρναξ), volgendosi indietro. Fra le due donne un piccolo Erote si dondola sospeso all'orlo di una vasca. A sinistra un efebo stringe fra le braccia una giovane donna, che divincolandosi ha fatto cadere a terra una sedia. In alto una figura muliebre diademata, seduta (Afrodite).

(Millingen-Reinach, *Peintures de vases antiques*, tav. 26).

II. — Interpretazione dei soggetti vascolari.

Tra i varî tipi di vasi passati in rassegna, in numero di dieciotto, tutti affini e talora identici per lo stile e per i soggetti che rappresentano, le *pelíkai*, in numero di dieci, tengono il primo posto. Di *stámnoi* non se ne enumerano invece che due (1): tutti gli altri sono vasi di forme diverse. La persistenza di un particolar genere di rappresentazione sopra un vaso di tipo speciale come la *pelíke*, sembra additarci una destinazione particolare per questa classe di vasi. Tale destinazione, a noi sinora ignota, deve ritenersi legata, come lo *stamnos*, al genere di cerimonia cui si informa la scena figurata (2), ed è questo della scena figurata l'argomento sul quale dobbiamo fermare anzitutto la nostra attenzione.

L'unico dei vasi citati il quale presenti iscritto a fianco di ciascuna figura il suo nome e permetta così l'identificazione perfetta di tutti i personaggi del quadro, è il cratere di Berlino. Quivi la divina coppia nuziale (Eracle ed Ebe) è assistita da tre categorie di divinità: cioè da quelle che presiedono per la loro natura alle nozze e ai colloqui amorosi in generale (Afrodite, Eros, Pothos, Charis, Peithó); da altre fra le principali divinità dell'Olimpo, aventi minor nesso coll'indole della scena rappresentata (Zeus, Hera, Apollo, Artemis, Dionysos); da personificazioni astratte. infine, (Eunomía, Euthymia), la cui presenza augurale serve a rendere più comprensibile e significativo l'intimo spirito della scena. Questo esemplare, unico nel suo genere, è della più grande importanza per noi, giacchè

(1) Cfr. ancora esemplari simili, con rappresentazioni affini, in J. De Witte, *Élite céramographique*, vol. IV, tav. LXVI *(pelike)*; tav. LXVIII *(stamnos)*, l'uno e l'altro vaso esibenti una coppia giovanile abbracciata.

(2) Per lo speciale significato e la destinazione dello *stámnos*, v. A. Brueckner, *Athenische Hochzeitsgeschenke*, in *Athen. Mitteilungen*, XXXII, 1907, p. 79 sgg. Per il contenuto dell'articolo, ved. oltre, p. 200, n. 2.

ci permette di orizzontarci alquanto nella identificazione approssimativa di personaggi anonimi e generici nelle altre figurazioni citate.

In un campo mitologico ben definito e sicuro rimane ancora la *pelike* di Napoli, n. VII, colle nozze di Pelope e di Ippodamia, dove i personaggi si riconoscono non per alcuna denominazione particolare ricevuta dall'artefice, ma per gli attributi e l'ambiente stesso nel quale si muovono. Vediamo presenti due delle predette categorie di divinità, cioè l'immancabile Eros per la prima; Pan, Apollo ed Hermes per la seconda.

Fig 6.

Nello *stamnos* del Museo Jatta e nell'anfora del Museo di Napoli si sono riconosciute facilmente le nozze di Elena e Paris. Ma nel primo dei due vasi la figura muliebre riccamente vestita e adorna di diadema, nell'atto di incoronare di mirto la sposa, non deve già più ritenersi un'ancella (1), simile a quella che scioglie alla sposa i sandali. Essa invece non potrà essere che Afrodite, intervenuta ad abbellire coll'opera sua le nozze del suo prediletto. Alla sua volta la figura in alto a sinistra, rappresenta forse Charis o Peithó, a ciascuna delle quali si addicono gli attributi del cofano e dello specchio. Anche le nozze di Dioniso e Arianna (nn. XIII e XIV), sono facilmente riconoscibili.

Più incerta sembra presentarsi la determinazione dei personaggi principali nella *pelike* tarantina n. I, e in quella napoletana, n. VIII. Oltre alle ben note divinità dell'Olimpo, vediamo comparire in quest'ultima per la prima volta divinità celesti, come Helios e Selene. Ma il resto della figurazione non presenta speciali caratteristiche, senza che si possa

(1) G. Iatta, *Catalogo del Museo Iatta,* p. 938 sgg.

tuttavia affermare che il soggetto sia generico. L'unico particolare attributo che l'artefice abbia assegnato ad uno dei personaggi del *hierós gámos*, e precisamente allo sposo, è, oltre quello di una florida giovinezza, la cetra eptacorde nella sinistra. Lo stesso attributo per il medesimo personaggio si riscontra anche nella *pelike* londinese, n. XVI, proveniente dalla Basilicata. Allo stesso gruppo appartiene la *pelike* napoletana, n. IX, la quale ha gran numero di punti di contatto con la *pelike* tarantina, sebbene il personaggio rappresentante lo sposo sia qui privo di cetra e di altro attributo qualsiasi. Abbiamo quindi un gruppo ben distinto di vasi legati insieme da stretta parentela. Nessun grave dubbio sorge, che il soggetto del quadro sia per tutti gli esemplari citati il medesimo. L'attributo della lira fece già pensare alle nozze di Apollo e Afrodite (1). Ma tale interpretazione è lungi dall'offrire alcuna seria consistenza, anche perchè essa non trova solida base neppure nella tradizione mitologica letteraria. Ond'è, che scartata la prima ipotesi, occorre vedere se almeno in taluni casi, non si tratti piuttosto delle nozze di Adone e Afrodite (2).

Tra gl'innumerevoli specchi etruschi, la cui decorazione incisa s'informa a miti originarî della Grecia, e a motivi tratti dall'arte greca, più di uno ve ne ha con rappresentazioni di hierogamie, le quali offrono una notevole somiglianza con quella dei vasi dipinti della Magna Grecia citati (3).

Tale uno specchio del Museo etrusco di Firenze (fig. 7), con Adone (ATVNIS) e Afrodite (TVRAN) riposanti sulla *kline*, avendo Adone nelle mani la cetra (4). È di per sè evidente come siano in codesto quadro adombrate le nozze di Adone e Afrodite. Allo stesso soggetto è ispirata la decorazione incisa di uno specchio del Museo Comunale di Corneto Tarquinia, con i due divini personaggi nell'atto di gettarsi l'uno fra le braccia dell'altro, mentre vedesi la *kline* coniugale nel fondo. A proposito del secondo specchio, è da osservare che il titolo ΘALNA (*Thalna*), iscritto alla destra del gruppo principale e riferibile alla donna del gruppo stesso, rappresenta evidentemente un errore dell'incisore etrusco, nella cui mente non avevano forse ancora una personalità abbastanza distinta ΘALNA (= *Juno*) e TVRAN (= *Venus*). L'esame di questi nuovi monumenti figurati, e specialmente del secondo, appare per sè sufficiente a legittimare per i vasi citati l'interpretazione nuovamente proposta. Giacchè tutti i caratteri dei personaggi nelle dette rappresentazioni vascolari, offrono già per sè stessi il più facile appiglio all'interpretazione proposta, e il raffronto monumentale non serve che di riprova.

(1) A. De Witte, op, cit., vol. II, p. 71 sgg.; vol. IV, p. 147 sgg.

(2) Spetta allo stesso De Witte il merito di aver segnalato per il primo l'importanza del mito di Adone ed Afrodite così per la pittura vascolare, come per gli specchi etruschi graffiti (J. De Witte, *Monuments relatifs au Mythe d'Adonis*, in *Nuove Memorie dell'Istituto di Corrispondenza Archeol.*, 1865, p. 109 sgg.; nonchè in *Nouv. Annales de l'Inst. Arch.*, I, p. 511). Il valore probativo degli specchi graffiti, però, rispetto all'interpretazione delle pitture vascolari, si estende più oltre di quanto il De Witte osasse supporre.

(3) Gerhard-Körte, *Etrusk. Spiegel*, vol. V, tav. 25.

(4) *Ibidem*, tav. 25.

In due delle *pelikai* ultimamente prese a considerare, però, non vediamo la dea della bellezza e dell'amore, abbandonarsi libera, in un atteggiamento voluttuoso, fra le braccia del

Fig. 7.

giovine Adone. È qui invece la fanciulla che si accosta incerta e dubitosa al letto maritale e che il naturale pudore trattiene ancora dal concedersi al legittimo amplesso (1). Non

(1) Cfr. nel quadro di Aetion (Lucian., l. c.) Rossane: « πάγκαλόν τὶ χρῆμα παρθένου ἐς γὴν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν 'Αλέξανδρον ».

è la dea che si asside compiacente al fianco dell'amato, ma la fanciulla che in presenza di questo si affida ancora alle mani della prónuba. Tale Proserpina nella reggia di Plutone:

« Ducitur in thalamum virgo. Stat pronuba iuxta
Stellantes Nox picta sinus tangensque cubile
Omina perpetuo genitalia foedere sancit » (1).

Ivi mancano indizî sufficienti a determinare in modo assoluto l'individualità dei singoli personaggi, ma poichè l'ambiente nel quale questi si muovono rimane costantemente e puramente ideale, non differenziandosi nella sostanza dalle altre scene citate, è certo che l'individualità dei personaggi non offra alcun riscontro con la vita comune. E poichè si deve anche dubitare trattarsi di personaggi del ciclo eroico, non è da ripudiare l'ipotesi che si abbiano qui rappresentate le nozze appunto di Adone e Persefone. Nel mito infatti Persefone compie di fronte ad Adone la stessa funzione di Afrodite, ed anche gli attributi della νύμφη, così nella *pelike* di Napoli come in quella di Taranto, si attagliano perfettamente alla dea sotterranea (2).

Si discosta dal gruppo degli altri vasi, così per la forma vascolare come per il momento rappresentato, lo *skyphos* n. XII. La scena del possesso violento, quale solo ha riscontro nella *skyphos* di Monaco, è qui anche troppo realistica. Ma non per questo si tratterà di un qualsiasi soggetto di genere, a personaggi indeterminati. La presenza di Afrodite, la quale *incessu patet dea*, e dei genietti alati, ci mantiene ancora nell'ambiente ideale cui sopra si accenna, nonostante l'eccessiva difficoltà della identificazione completa.

Anche questa scena trova riscontro in taluna di quelle composizioni poetiche d'occasione, dette *epitalamî*, giunte sino a noi dall'antichità. Ce ne è testimone Claudiano con questi versi in cui ricalca più antichi motivi:

« Jam nuptae trepidat sollicitus pudor,
Jam produnt lacrimas flammea simplices.
Ne cessa, juvenis, cominus adgredi,
Impacata liceat saeviat unguibus.
Non quisquam fruitur veris odoribus
Hyblaeos latebris nec spoliat favos,
Si fronti caveat, si timeat rubos;
Amat spina rosas, mella tegunt apes.
Crescunt difficili gaudia jurgio
Accenditque magis, quae refugit, Venus.
Quod flenti tuleris, plus sapit osculum.
Dices: ' o! quotiens, hoc mihi dulcius
Quam flavos decies vincere Sarmatas! , » (3).

(1) Claudian., *De Raptu Proserpinae,* II, v. 362 sgg.

(2) Intorno al mito di Adone ved. più sotto bibliografia, a pag. 207, cfr. Reinach, *Répertoire de vases peints,* I, pag. 124 (anfora ápula, con personaggi ritenuti Proserpina, Adone e Afrodite).

(3) Claudian., *Fescennina de nuptiis Honorii,* v. 3 sgg.

La *lékythos* di Monaco è poi in certo modo interessante, poichè riunisce insieme due soggetti: quello comune delle *pelikai* e la lotta amorosa quale è dipinta nello *skyphos* di Napoli. Caratteristica la posa dello sgabello, nonchè della donna con ombrellino, su alti zoccoli e piedistalli. Impossibile l'identificazione dei personaggi in un quadro il quale, come opera d'arte, dimostra con tanta evidenza un'accozzaglia di elementi attinti a fonti disparate.

III. — Rappresentazioni nuziali realistiche sui vasi attici.

Le scene ispirate a cerimonie nuziali non appariscono per la prima volta, come ben sappiamo, nella ceramica figurata pugliese. Essa trovansi già su prodotti di fabbriche vascolari attiche, di cui l'arte vascolare pugliese è discepola e in certo qual modo l'erede diretta. Questa delle rappresentazioni figurate nuziali costituisce anzi uno dei soggetti più ovvii del repertorio attico nel v e nel IV secolo. Per poca attenzione che si faccia, tuttavia, a questo campo dell'arte industriale, si nota la profonda differenza che corre tra le concezioni dei pittori pugliesi e quelle dei pittori attici entro lo stesso campo d'ispirazione.

Le scene relative a cerimonie nuziali nel campo della ceramica attica a figure rosse, s'incontrano principalmente su due classi di vasi: *pyxides* e *loutrophóroi*. Soprattutto importanti per l'arte e per il costume questi ultimi (1). Tali rappresentazioni figurate riguardano particolari momenti del rito nuziale, che si classificano nel modo seguente, cioè:

a) i preparativi della sposa nella casa paterna;
b) l'incontro degli sposi;
c) il corteggio nuziale all'aperto;
d) l'arrivo della coppia nuziale e il ricevimento presso la casa dello sposo;
e) gli *Epaulia* (offerte dei donativi nuziali) (2).

Non occorre spender parole per dimostrare quello che è già chiaramente dimostrato da tale enumerazione di soggetti pittorici: cioè come le scene nuziali che si ammirano sui vasi pugliesi descritti, non abbiano alcuno stretto e immediato rapporto con i soggetti af-

(1) Perrot, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, vol. X, p. 730 sgg.

(2) A. Brueckner nell'importante articolo sui Doni nuziali ateniesi, sopra citato, enumera i seguenti episodi rappresentativi: 1) *L'ingresso solenne della sposa* (sotto la quale denominazione si può comprendere il corteggio nuziale); 2) *Hymenaios*; 3) *Epaulia* (presentazione dei doni nuziali); 4) *Il ringraziamento ad Afrodite*. Il secondo episodio indicato in questa enumerazione comprende insieme confusamente gli episodi sopra distinti colle lettere *a*, *b*, *d*. La scena di ringraziamento ad Afrodite è poi per se stessa troppo generica e priva dei caratteri d'una rappresentazione nuziale. Cfr. in questo stesso volume della Rivista, p. 65 sgg., l'articolo di A. Minto, *Corteo nuziale in un frammento di tazza attica*, col quale ci è segnalato il primo esempio di una kylix a figure rosse, decorata con scene relative a cerimonie nuziali. Dato il realismo che informa tutta la produzione attica in questo campo, sembrami sia da escludere il dubbio se si tratti di una scena della vita comune. — Per gli *Epaulia* v. anche *Jahrbuch*, 1900, p. 146 sgg.

fini della pittura vascolare attica. Da una parte il corteggio pubblico, la pompa esterna degli sponsali; dall'altra la scena intima e voluttuosa del talamo, idealmente rappresentata.

Le scene nuziali su vasi di pretta fabbricazione attica, *loutrophóroi* e simili, sono dunpue ispirate dalla realtà e ritraggono abbastanza fedelmente episodî della vita quotidiana ateniese, con poche e superficiali intrusioni ideali e fantastiche. Il realismo dei *loutrophóroi* a scene nuziali è quello stesso che si riscontra nei *loutrophóroi* con soggetti funebri. Il realismo dell'arte vascolare attica, in questo campo, è altrettanto evidente che l'idealismo dell'arte vascolare pugliese. Il Collignon, trattando delle rappresentazioni figurate di cerimonie nuziali, credette poter affermare che l'arte vascolare attica non aveva mai riprodotto la scena del talamo o camera nuziale (1). Anche l'autore del famoso affresco detto le *Nozze Aldobrandine*, avrebbe rappresentato, secondo Robert, non già il talamo nuziale, ma la scena di addio della sposa alla propria camera nella casa paterna (2). Ma è pur da considerare che l'arte italiota pugliese non altro è che l'erede dell'arte attica e ben di rado ci accade di scoprire soggetti pittorici, specialmente di una concezione artistica molto complessa, i quali non abbiano già goduto di una certa popolarità nelle officine ceramiche del continente greco.

IV. — Rappresentazioni nuziali mitologiche sui vasi attici.

Serve come chiara riprova di quanto s'è detto una serie non trascurabile di monumenti. Anzitutto il celebre cratere ruvese del Dramma satiresco, detto anche di *Prónomos*, nel Museo Nazionale di Napoli (3). È quî presumibilmente rappresentata la scena culminante di un dramma satiresco, nel quale si celebravano le avventure di Arianna e le sue nozze con Dioniso. Il realismo vi è osservato al massimo grado e non si nota alcun particolare che non possa aver trovato riscontro nella realtà. La coppia divina, rappresentata naturalmente da due istrioni, trionfa sulla *nymphiké klíne*, tolta a simbolo del nodo matrimoniale, in mezzo al tiaso bacchico del coro, i cui personaggi mortali essendo sul punto di incominciare o avendo finito la parte, hanno in mano la maschera comica e appariscono quali essi sono, dinanzi al pubblico ammirato e plaudente. Sulle scene, dunque, del teatro ateniese, nelle stesse sacre rappresentazioni dionisiache, non ci si peritava di mettere alla vista del pubblico il talamo stesso degli dei e l'atto della sua consacrazione (4). Le arti figurative non altro fanno che seguire la moda del teatro (5). Importa notare

(1) In Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, *s. v. Matrimonium*.

(2) *Hermes*, 1900, p. 659.

(3) A. v. Salis, *Zur Neapler Satyrspielvase*, *Jahrb.* 1910, p. 126 sgg.

(4) Cfr. in Omero l'accenno al talamo di Zeus (Il. I, v. 609 sgg.).

(5) In un cratere ruvese a Pietroburgo vediamo la coppia Dionisiaca seduta sulla *kline* nuziale sospesa sul dorso di un mulo, preceduta da un Sileno suonante le tibie e danzante (Reinach, *Répert.*, I, p. 18). Anche a una simile rappresentazione non è forse estraneo l'influsso del teatro attico, tanto è lo spirito comico, tanta la giocosità che l'informa.

che il vaso del Dramma satiresco appartiene alla fine del V secolo; è anteriore, cioè, a tutti i vasi sopra numerati. I pittori vascolari pugliesi, quindi, possono bene aver prese le mosse, anche per questo genere di rappresentazioni, da esemplari dell'arte vascolare attica.

Tale ipotesi, della dipendenza dei prodotti vascolari pugliesi da quelli attici, è avvalorata dalla presenza di altri non infrequenti monumenti vascolari di provenienza attica.

Mostra di appartenere alla stessa corrente attica, senza alcuna dipendenza dall'arte vascolare italiota, una *hydria* proveniente dalla Russia meridionale, con la rappresentazione delle nozze di Dioniso e Arianna, fra Eroti e personaggi varî (1). Vedasi anche qui esattamente ripetuta la scena ormai ben nota sui vasi pugliesi, dello sposo seduto sulla *kline*, amorosamente inclinato sul volto della fanciulla amata. Il bel vaso, policromo a ritocchi d'oro, non è anteriore alla metà del IV secolo (Scuola di Kertsch) (2).

Infine, le due magnifiche *hydríai* del Museo Archeol. di Firenze, istoriate nello stile di Midia, provenienti da Populonia (3) ci rivelano, coi loro soggetti tolti a prestito dal mito di Adone, o Faone, e di Afrodite, e con gli atteggiamenti voluttuosí dei personaggi (Adone riposante sulle ginocchia di Afrodite, Faone sonante la cetra all'arrivo di Afrodite sul carro), un'altra ricchissima fonte d'ispirazione per l'arte vascolare riflessa della Magna Grecia (4). È a tutti nota la profonda influenza dallo stile di Midia esercitata sui ceramisti in genere dell'Italia meridionale. Ed è qui larga materia per estendere il riconoscimento di simili influenze artistiche in Italia.

V. — I vasi nuziali pugliesi in rapporto all'arte e alla poesia greca. L'Idillio XV di Teocrito.

Se il cratere napoletano, dunque, e altri monumenti affini, ci mostrano quali furono le fonti d'ispirazione di certi prodotti artistici in Italia, altrove ci è dato trovare non solo la conferma della vasta popolarità dei soggetti, ma anche la prova che l'interpretazione particolare da noi proposta per taluni di essi è esatta. Fra gli Idillî tutti largamente noti di Teocrito è meritamente celebre l'Idillio XV detto *Le Siracusane*, con l'inno composto in onore di Afrodite e di Adone. L'importanza di questa composizione poetica per l'archeologia e la storia dell'arte classica sembra essere stata finora completamente ignorata dai filologi studiosi di poesia alessandrina, e del pari misconosciuta dagli archeologi dell'arte.

Frequenti poi sono nella ceramica greca e italiota le scene con Dioniso e Arianna seduti sulla *kline*, banchettanti.

(1) Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, tav. LXII.

(2) Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, vol. II, p. 153 sg.

(3) Milani, *Monumenti scelti del Museo di Firenze*, tavv. III-IV.

(4) Rientra in questa categoria di vasi attici il *Cratere di Faone*, al Museo di Palermo (Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 59).

Eppure un esame del capolavoro teocriteo dal punto di vista dell'archeologia avrebbe servito a semplificare e a risolvere talune questioni inutilmente dibattute nel chiuso campo della filologia del testo.

L'inno cantato dalla figlia di Argea, la γυνὴ ἀοιδός, è tutto un'apoteosi degli amori della dea Afrodite con Adone a lei riaddotto dal perenne Acheronte (ἀπ' ἀενάω 'Αχέροντος). L'esaltazione poetica della fantasia si mescola però con la descrizione presumibilmente oggettiva dell'apparato sacro, mediante il quale intendevasi di celebrare e rappresentar vivamente agli occhi dei devoti, in mezzo alla ricchezza ed al fasto della corte di Tolomeo Filadelfo, l'incontro patetico di Afrodite e di Adone e la breve durata dei loro amori.

Gorgo e Prassinoe, le garrule Siracusane, appena entrate nella reggia di Tolomeo (τῶ βασιλῆος ἐς ἀφνειῶ Πτολεμαίω), non hanno occhi che per ammirare le opere d'arte intorno raccolte ad abbellire la festa. Esse ammirano gli arazzi così magnificamente istoriati da sembrare opera divina, con le figure che paiono non intessute, ma animate (ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά) e l'argenteo letto su cui giace il giovinetto Adone (ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται κλισμῶ). — Più a lungo tuttavia la donna del canto si diffonde a celebrare in versi sonanti e graziose immagini i doni votivi della regina Arsinoe e l'ambiente lussuoso e fantastico in mezzo al quale si festeggia l'epifania di Adone. Non mancano l'ebano, l'avorio e i purpurei tappeti μαλακώτεροι ὕπνω.

La descrizione continua:

« ἔστρωται κλίνα τῷ 'Αδώνιδι τῷ καλῷ ἁμά.
τὰν μὰν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχυς Ἄδωνις.
οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ', ἔτι οἱ περὶ χείλεα πυρρά.
Νῦν μὰν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα » (1).
. . . .

Or nell'esame della descrizione poetica risalta, dal lato dell'interpretazione archeologica, una difficoltà, e cioè quella di distinguere le opere d'arte celebrate dal poeta come opere di scultura, quali le ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος αἰετοί, dalle opere di pittura, quali gli

(1) Vv. 127-130 — Seguo qui la lezione adottata da Michelangeli (*Le Siracusane*, Mimo di Teocrito, a cura di A. Michelangeli, Bologna, Zanichelli, MDCCCLXXXXII), il quale avrebbe trovato nei monumenti da me citati un valido argomento a sostegno della sua lezione, in questa parte del testo teocriteo così vessata dai critici. Non mi sembra però di dover porre tra virgolette il v. 127, come fa il M., e anche l'Ahrens (*Bucolicorum Graecorum Reliquiae*, Lipsiae, MCMIV). Il v. 127 senza alcun dubbio fa parte integrante della descrizione del sacro apparato, posando su questo il senso dei versi successivi, e non è già un inciso secondario, come verrebbe a essere quando lo si chiudesse tra virgolette. In questo mi trovo di accordo con varî critici di Teocrito, Steig, Hermann, Voss (v. Michelangeli, *Appendice critica*), pur dando la preferenza alla punteggiatura adottata nei versi 126 e 127 dallo Ahrens, come più rispondente al senso della descrizione secondo le testimonianze figurate.

arazzi istoriati. Onde, sulla base del testo teocriteo, non potremmo con assoluta sicurezza stabilire se il gruppo capitale di Afrodite e di Adone, seduti sulla *klíne*, fosse presentato agli occhi degli spettatori in pittura, o non piuttosto come un'opera di scultura e un complesso di statue a tutto tondo, ciò che siamo propensi tuttavia a credere per varie ragioni (1). La questione ha qui però soltanto un valore secondario. Ciò che importa notare si è come la figurazione mistica religiosa descritta da Teocrito, originaria dal culto nazionale greco, presenti dei punti di contatto strettissimi con alcune delle scene vascolari riprodotte e descritte di sopra e, anzi, per certi particolari, si identifichi esattamente con quelle. Anche per l'esegesi e il retto intendimento dei versi teocritei è quindi della massima importanza lo studio di un materiale archeologico sinora, nonchè trascurato, quasi completamente ignorato.

Le fonti dei soggetti pittorici usati dai ceramografi dell'Italia meridionale ci sono dunque ben note. Importa ora riconoscere la natura puramente ideale del contenuto di tali rappresentazioni sui vasi dipinti. Il pittore attico o alessandrino, infatti, altro non fa che riprodurre a disegno, sul vaso da decorare, l'episodio di una cerimonia religiosa svoltasi sotto i suoi occhi, o un quadro, un'opera d'arte popolare di soggetto mistico-religioso; mentre il pittore italioto, se pure ha talvolta il modo di ispirarsi direttamente alla realtà, come l'Idillio XV di Teocrito ci induce a credere, ha senza dubbio davanti agli occhi quei prodotti industriali affini dell'arte attica, dei quali sono giunte fino a noi abbondanti testimonianze e dalla cui influenza difficilmente riesce a sottrarsi. L'opera dei pittori italioti può quindi prescindere completamente dalla vita reale. Questa è la nota fondamentale dell'arte apula italiota, che essa ogni soggetto sembra idealizzare e riprodurre *sub specie aeternitatis*. Occorre quindi porre nel massimo rilievo che i vasi dipinti, qui per la prima volta sinteticamente illustrati, sono ben lungi dal presentarci, come gli ordinarî vasi attici nuziali (*loutrophóroi* e *pyxides*), alcun momento caratteristico di cerimonie nuziali vere e proprie, tolto dalla realtà quotidiana. Tutto il contenuto di quelle scene, figure principali e secondarie, tutto è lavoro poetico di fantasia, e deluso resterebbe chi intendesse ritrovarvi elementi, sia pur modesti, di autentico verismo. L'arte ápula ha dunque anche qui saputo ispirarsi all'arte attica, senza esserne la pedissequa imitatrice, e molto deve talora *ficcar lo viso in fondo* chi voglia rintracciarne le dipendenze lontane.

Se non abbiamo così dei documenti storici per il costume, si è guadagnata tuttavia un'altra prova della stretta dipendenza dell'arte vascolare pugliese dall'arte, dalla poesia, dalla religione quali fiorivano in schietto territorio greco.

(1) Da notizie attinte ad antichi scrittori (Plutarco, *Alcib.*, XVIII; S. Cyrill. Alex., *In Isaiam*, l. II, c. XVIII, in *Patrol. Gr.*, vol. LXX, p. 439 ss.), chiaro risulta come nel culto iconico di Adone entrassero largamente le opere di scultura, le quali facevano parte integrante del culto stesso, protrattosi in questa forma sino in pieno èvo cristiano; onde l'innegabile influenza di quel culto nell'arte.

VI. — Influenza dei soggetti nuziali su monumenti varî di arte figurata.

L'importanza degli esemplari fittili pugliesi, ben s'intende, è tanto maggiore quanto più evánide sono le tracce degli archetipi venuti dalla Grecia propriamente detta. Della celebrità dei quali ci restano chiare testimonianze non solo nel campo della pittura vascolare, ma anche in altri campi dell'arte antica, fra i più svariati.

S'impone qui in prima linea alla nostra considerazione il celebre affresco delle *Nozze Aldobrandine* nella Biblioteca Vaticana. Intorno alla meravigliosa opera d'arte si è a lungo dibattuta la questione se l'originale cui è da riferire l'affresco, quasi certamente di età augustea, sia un prodotto dell'arte anteriore o posteriore all'età di Alessandro. L'ultimo illustratore del prezioso cimelio, il prof. B. Nogara, si pronunzia in favore della prima ipotesi, ma forse senza ben giustificati motivi (1). Giacchè non solo gli atteggiamenti nei quali ci appariscono i singoli personaggi, come è stato già riconosciuto, sono ellenistici, ma ellenistico è lo spirito che informa tutta quanta la scena.

Come si è veduto, l'arte attica, sino alla fine del V secolo ed oltre, non conosce, in questo particolare campo d'ispirazione che è costituito dai soggetti nuziali, altro che l'esatta riproduzione della realtà (*loutrophóroi*) o le pure costruzioni poetiche e fantastiche (vaso di Prónomos). Nelle Nozze Aldobrandine vediamo invece elementi realistici, come il gruppo muliebre del catíno per la lavanda, insieme ad elementi ideali quali Afrodite pronuba, Peithò e il caratteristico simbolico personaggio di Imeneo (2). Tale mescolanza di elementi eterogenei, come nel quadro delle Nozze di Alessandro e Rossane, dipinto da Aetion (Lucian., *Herod.*, 5), non si riscontra che in età alessandrina e nei nostri vasi pugliesi che di quell'arte serbano i riflessi abbastanza chiari. L'originale delle Nozze Aldobrandine non è quindi da ritenersi anteriore alla seconda metà del IV secolo.

Si è già accennato agli specchi etruschi graffiti e alla loro importanza per la materia di cui si tratta. La dipendenza dei motivi di quest'arte decorativa del bronzo dalle pitture vascolari pugliesi appariva già nei due esempî sopra citati. Ma tale dipendenza va ancora più oltre e la si può cogliere facilmente nei suoi tratti principali attraverso il ricco materiale a nostra disposizione. Lo schema della coppia nuziale nelle frequenti hierogamíe o teogamíe mistiche degli specchi etruschi (il più delle volte con Adone e Afrodite, contrassegnati dai loro nomi etruschi), ci apparisce negli aspetti seguenti:

a) i due personaggi principali seduti l'uno sulle ginocchia dell'altro sopra la *klíne* nuziale (Gerhard, tav. CXIV; CCLXIX; CCLXXIX, 3, e CCCXV, 3;

(1) B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, Milano (Hoepli) MCMVII, p. 24.

(2) Robert, art. cit. Più d'uno dei motivi, anche secondarî, dal quadro ricorre nei vasi citati.

b) i due personaggi in piedi abbracciati (Gerhard, tavv. CXI, CXII e CXIII (1) CCI, CCVI, CCXXIV-*A*; CCLXXIX e CCCXXII; e tav. CCLXXXII, CCXC, CCXCIX, CCCLXXXI; V, tavv. 23, 24, 25 (specchio di Corneto T.), 26 (2).

I due schemi ebbero evidentemente i loro archetipi: il primo nelle rappresentazioni vascolari citate; il secondo in altre rappresentazioni vascolari che non varrebbe la pena di citar tutte, poichè abbondano i vasi dipinti con motivi identici o affini (3).

Tutte queste rappresentazioni su specchi, essendo generalmente dipendenti dall'arte vascolare pugliese, non possono risalire, come è anche dimostrato dallo stile, più indietro della metà del IV secolo, ed anzi possiamo ritenere che si inoltrino talora ben avanti nel secolo III.

Segue a questa tutta una produzione di minore importanza artistica. Ricordiamo una *lékythos* a rilievo policromo, riprodotta in più esemplari, tutti provenienti dall'Italia meridionale (4); quivi una scena delle nozze, e precisamente quella del talamo, è molto al vivo rappresentata, con la novella sposa (νύμφη) la quale depone le vesti stando presso la *klíne*, in mezzo a due figure di pronube (νυμφεύτριαι). La tecnica del vaso e la bontà dell'esecuzione ci riportano in piena età alessandrina, forse non molto posteriore a quella dei vasi pugliesi dipinti.

Segue una serie di piccoli gruppi in terracotta, nei quali apparisce la coppia nuziale seduta sulla kline, nell'aspetto stesso, generico, di Afrodite e di Adone. I luoghi di provenienza di queste terrecotte sono Atene, Corinto, Mirina, Taranto, ed altri centri della Grecia propriamente detta e della Magna Grecia (5). Uno di questi gruppi, con un Erote in alto che regge i lembi di un drappo a sfondo del gruppo principale, rivela chiara l'ispirazione essenzialmente pittorica dell'opera d'arte (6). Queste terrecotte, le quali traggono la loro origine dall'arte greca ed ellenistica, ci trasportano, per l'età, in pieno mondo e in piena dominazione romana.

Chiude il ciclo di questa produzione artistica, improntata alle poetiche cerimonie nuziali, la serie di quadretti erotici intercalati fra gli affreschi scoperti nella casa romana della

(1) Leggèra variante del motivo, con Adone in piedi e Afrodite accovacciata. Gli artefici etruschi sembrano anche confondere la natura di Adone con quella di Eros, poichè nello specchio Gerhard, tavola CXVI, Adone è rappresentato con le ali, ciò che mai non avviene nei vasi dipinti. Nè perciò si può accettare l'ipotesi di J. De Witte (— *Nuove Memorie*, art. cit., p. 119) che Adone sia da identificare con Eros.

(2) Un altro schema particolare di figurazioni nuziali su specchi etruschi, è quello con figura muliebre denudantesi in presenza di divinità virile seduta (Gerhard, op. cit., IV, tav. CCC, 1 e 2). Cfr. le nozze di Zeus ed Hera sulla metopa di Selinunte, colla deposizione del velo.

(3) Cfr. De Witte, *Élite Céramographique*, vol. IV, tav. LXIII *(arýballos ruvese)*, tav. LXIV *(stámnos ápulo)*, LXVI *(pelíke)*, LXVIII *(oinochóe)*, LXXXI *(oinochóe falisca)*, con motivi e personaggi erotici, tutti interpretati da De Witte come Adone e Afrodite.

(4) *Röm. Mitt.*, v. c., p. 86.

(5) Winter, *Ant. Terrakotten*, III, 2, p. 224 e p. 232 sg.

(6) Cfr. Lucian. l. c.: «Ἔρωτες δὲ τινες μειδιῶντες, ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥοξάνην..... ».

Farnesina (1). Il contenuto di più di uno di questi quadretti è invero dubbio ed equivoco, ma non si può negare che uno, e forse due di essi, con la giovane sposa velata, dallo sguardo dimesso, seduta a fianco dello sposo, s'ispiri a un motivo ormai, più che celebre, vieto dell'arte greca e grecizzante.

VII. — Importanza del culto ellenico di Adone nei rapporti dell'arte.

Da tutto il sin qui detto risulta spontanea la divisione del materiale citato in due categorie, di cui la seconda dipendente dalla prima:

1) scene figurate relative alle nozze di Adone e Afrodite (o Persefone);

2) scene figurate simili, relative a divinità, eroi mitologici, personaggi comuni.

La dipendenza di una categoria dall'altra, a cominciare dal IV secolo, non ha bisogno di ulteriori dimostrazioni. Ma, colla legittima presupposizione di altri monumenti, i quali non sono fino a noi pervenuti, sarà facile estendere la medesima dipendenza d'ispirazione artistica anche a tempi anteriori, allorchè si pensi che il culto iconico di Adone già dal V secolo aveva messo in Atene radici profonde (2). E se il culto del giovine amante di Afrodite esigeva fin d'allora che se ne piangesse la morte portandone in giro i simulacri per le vie della città (εἴδωλα... νεκροῖς 'εκκομιζομένοις ὅμοια) e sollevando alti e dolorosi lamenti, siamo pur indotti a ritenere che con diverso animo, ma con non minor lusso e grandiosità di apparato, si celebrassero in immagine le nozze di Adone e Afrodite, così come sappiamo che si seguitava a fare in Alessandria al tempo dei Tolomei. In questo caso non solo gli esemplari citati di vasi della Magna Grecia si potranno ritenere dipendenti dall'arte attica del V secolo, ma gli stessi modelli attici conosciuti, a cominciare dal vaso di Prónomos, con le nozze di Dioniso e Arianna invece che di Adone e Afrodite, ripetono forse la loro origine dalle solenni cerimonie del culto di Adone in Atene e dalla rappresentazione figurata di codeste cerimonie. Onde la maggiore coesione ed omogeneità di tutto il materiale archeologico preso in esame.

(1) *Mon. dell'Ist.*, vol. XII, tav. 8.

(2) Plutarco, *Alcib.*, XVIII; *Nicia*, XIII. — Aristoph., *Lisistrata*, v. 390 sgg. — Ved. anche E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités, s. v. Adonis.* E. Saglio ritiene che non vi siano testimonianze positive riguardanti una festa della resurrezione di Adone nella Grecia propriamente detta. A me pare invece che una tale testimonianza venga appunto offerta anzitutto dai vari monumenti figurati, messi qui per la prima volta nella loro vera luce, i quali, per quanto diversi fra loro, sono tutti da riconnettere più o meno strettamente ad opere originali dell'arte attica; in secondo luogo al fatto che il culto alessandrino di Adone, di cui è testimonianza in Teocrito, risente bene delle forme del culto greco, essendo stato importato direttamente dalla Grecia, e non già dal culto Sirio-Fenicio, di cui non vi è traccia. — V. anche i frammenti di Saffo e Praxilla in *Anthol. Lyr.*, p. 202 e p. 276. — Sopra il culto di Adone nell'antica Grecia, v. l'opera di W. Baudissin, *Adonis u. Esmun, Eine Untersuchung zur Geschichte des Glaubes an Auferstehungsgötter u. an Heilgötter* (Leipzig, 1911), p. 126 sgg., e inoltre A. Jeremias in Roschers *Lexikon, s. v. Tammuz-Adonis*, nonchè Dümmler, in Paulys *Real-Encyclopädie, s. v. Adonis.*

VIII. — La " pelike „ tra i vasi a soggetti nuziali nella Magna Grecia. Dati cronologici.

Lo scopo di queste note consiste unicamente nell'esibire in un esame sintetico riassuntivo le opere di una speciale corrente artistica sviluppatasi nell'Italia meridionale sotto l'influsso immediato dell'arte figurata e della poesia greca, e nel mostrare il contenuto puramente religioso e ideale di quelle opere. Ad un'altra circostanza non posso qui esimermi dall'accennare, come intimamente connessa coll'indole dell'argomento. Ed è che la massima parte dei vasi esaminati ripetono la forma della *pelíke.* Il ripetersi costante del fatto non è certamente fortuito e riposa su particolari ragioni e circostanze di costume e di rito. Così le graziose *pyxides* e i grandi *loutrophóroi* attici, due classi di vasi destinate a comparire nelle cerimonie degli sponsali, si decoravano con scene di nozze. E altrettanto dicasi degli *stámnoi* o *nymphikoí lébetes*, come è stato recentemente dimostrato (1).

Che la *pelíke* sia un tipo di anfora, a pancia sviluppata, da usarsi essenzialmente, come i *loutrophóroi*, per il trasporto e la conservazione dell'acqua, è cosa facile a riconoscere (2). Dei *loutrophóroi* attici, però, sappiamo che servivano nella vita corrente per le abluzioni di rito relative agli sponsali, e talora anche erano destinati a decorare i tumuli eretti in onore di giovani morti ἄγαμοι (senza nozze). Nessuna testimonianza è giunta sino a noi a rivelarci l'uso pratico delle *pelíke* nell'Italia meridionale. Ma troppo spiccato, tuttavia, è l'elemento erotico e voluttuoso, talora anche funebre, che pervade le rappresentazioni mitologiche delle *pelíkai* pugliesi descritte, perchè non si debba concludere e ritenere che anche queste siano strettamente connesse col culto di Adone e Afrodite (secondariamente Persefone) e colle cerimonie che a questo culto si connettono. Citerò a tale proposito altri due esempî di *pelíkai* istoriate, le quali non entrarono finora nell'àmbito dell'argomento:

I^{a}. Grande *pelike* da Armento; (Museo Nazionale di Napoli) con Adone recumbente sulla *kline* suonando la cetra, e Afrodite che corre a lui incontro sul carro (*Jahrbuch d. Arch. Inst.*, XXVII, 1912, p. 288, fig. 14);

II^{a}. Grande *pelíke* pugliese (*ivi*, Collez. Santangelo, n, 2024, Sala di Ruvo), con Adone moribondo sulla *kline* e in alto Afrodite inginocchiata, implorante, ai piedi di Zeus (*Bull. Nap.*, VII, tav. 9; Reinach, *Rép. des vases*, I, p. 499) (3) da una parte; dall'altra Persefone, tenendo la fiaccola capovolta.

(1) Brueckner, art. cit.

(2) Non mi sembra sia da disconoscere la somiglianza nelle forme tectoniche fra la greca *pelike*. ad esempio, e la non meno classica *conca* di rame ancor oggi in uso nella campagna di Roma, solo in quanto tale somiglianza possa dimostrare ancor più chiaramente la destinazione della *pelike* al trasporto dell'acqua.

(3) A. De Witte riconobbe una ripetizione del quadro della *pelíke* Santangelo, colla morted

Codesti due vasi rientrano nella categoria delle *pelíkai* descritte, non solo per l'affinità dei soggetti con cui sono istoriate, ma per la stessa sintassi della composizione, presentando nella *kline* del giovine Adone, sempre al centro del quadro, come il perno di tutta quanta la scena. I due episodî tolti per la decorazione figurata dei vasi in discorso, rappresentano come l'*alfa* e l'*omega* del mito di Adone e di Afrodite, e ragionevolmente vanno classificati insieme con i vasi citati di sopra. I quali tutti, per le rappresentazioni figurate alle quali s'informano, rivelano una identica destinazione pratica e rituale.

Le considerazioni già svolte intorno al mito figurato di Adone da uno studioso di venerata memoria, Jean De Witte (art. cit., p. 111 sgg.), fondate sul carattere allegorico di codeste scene vascolari, ci autorizzerebbero a ritenere che le *pelíkai* avessero una particolare destinazione, relativa non tanto al culto di una divinità, quanto al culto dei morti e alle funebri cerimonie, come gli stessi *loutrophóroi* attici. Tanto più significative a tale riguardo sarebbero le figurazioni delle *pelíkai* pugliesi, in quanto le nozze di Adone e Afrodite, e di Adone e Persefone, non richiamavano alla mente soltanto l'idea dello sposalizio ultraterreno, ma anche l'idea della risurrezione (1), secondo la conoscenza che i Greci e gli Etruschi del IV secolo avevano delle varie vicende del mitico Adone. È ancora da tenere nel debito conto che le figurazioni degli amori di Adone e Afrodite o Persefone non ricorrono, salvo eccezioni rarissime, altrove che in *pelíkai* (2), e in quello che è il tipo di vaso funerario per eccellenza, la *lékythos* nelle svariate sue forme.

* * *

Amerebbesi, al termine di queste note, aggiungere talune osservazioni in merito ai centri di fabbricazione di codesti vasi, certamente pugliesi, e alla loro cronologia. Tutte le *pelíkai*, sembrano avere l'impronta della medesima fabbrica. Ora di tre fra queste conosciamo per sicura la provenienza, che è Taranto; la qual provenienza vale anche per un quarto vaso. Quindi, pur non volendo, allo stato attuale delle conoscenze, pervenire a conclusioni troppo assolute, sembra tuttavia lecito ritenere che Taranto, centro artistico di prim'ordine, abbia favorito senz'altro e sviluppato nel suo seno una particolare corrente

Adone, in una grande anfora trovata a Gorgoglione presso *Armentum* in Basilicata e conservata nella Collezione Amati a Potenza (*Élite céramographique,* vol. IV, p. 195 sg.). — Anche nel vaso della Collez. Santangelo la figura di Persefone, facilmente identificabile, alla destra di Zeus, porta sul capo una specie di corona rialzata o *pólos,* alla maniera della figura muliebre che abbiamo notato in taluno dei vasi descritti, in funzione di sposa; la qual circostanza servirà a confermare l'esattezza della identificazione proposta.

(1) Theocr., *Idyll.* XV, v. 102 sg.

(2) Cfr. Walters, *Catal. of vases in Brit. Mus.* F. 181-183; F. 308-330. Cfr. ancora *pelíkai* pugliesi con scene erotiche, Lenormant-De Witte, vol. IV, tavv. XI, XV, XVI, LXXI, LXXV. — Reinach, *Répertoire*, I, p. 39 e 128. — Al Museo di Napoli, nella sala dei vasi di Ruvo, sono numerosi i raffronti che si possono fare con esemplari vascolari simili, ancora inediti.

artistica, la quale ci fa dimenticare la sua patria d'origine per divenire cosa tutta quanta italiana (1).

Quanto alla cronologia, basti tener presente che la più rigogliosa fioritura della ceramica pugliese, colle grandi anfore di parata trovate a Ruvo e Canosa, alla cui arte le *pelíkai* nuziali si ricollegano per lo stile, è della seconda metà del IV secolo e coincide col primo periodo alessandrino (2). Ciò basta a spiegarci la presenza, sui nostri vasi, di tipi artistici di stampo prettamente prassitelico. Dai puri germi dell'arte attica sbocciano così in Italia i fiori ideali della nuova cultura ellenistica *.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) Nei magazzini del Museo di Taranto si trovano anche piccoli frammenti, per sè insignificanti, di altre *pelíkai* simili a quelle descritte; uno dei quali con Afrodite seduta sul dorso di un cigno, avente le ali aperte al volo, come nella *pelíke* tarantina descritta a p. 3.

(2) V. Macchioro (art. cit.) pone la *pelíke* di Armento sopra citata appunto nel così detto *secondo periodo di Armento* (= *terzo periodo di Ruvo*), il quale andrebbe dal 350 al 300 av. Cristo. Tale *pelíke* di Armento presenta nella composizione e nel disegno delle figure notevoli punti di contatto con le nostre *pelíkai*.

Per l'età dei grandi vasi ápuli dipinti in generale, cfr. Furtwängler, *Griech. Vasenmalerei*, vol. II, p. 153 sg.

* Rendo grazie, per le riproduzioni fotografiche onde è corredato il presente articolo, agli egregi Professori Vittorio Spinazzola, Direttore del Museo Nazionale di Napoli, e Luigi Pernier, del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, che mi procurarono gentilmente le fotografie degli oggetti.

CASTRA ALBANA

VN ACCAMPAMENTO ROMANO FORTIFICATO AL $\overline{XV}$ MIGLIO DELLA VIA APPIA

La moderna città di Albano, fiorente per la sua amena posizione e per una popolazione di quasi 10.000 abitanti, si trova, come è noto, per una buona metà nell'interno di un antico accampamento romano, le cui vestigia, in parte ancora visibili sopra terra, in parte racchiuse fra le mura delle case moderne, formano uno dei suoi vanti archeologici e ricordano alla graziosa città la storia del suo passato, lunga ed attiva per più volger di secoli.

È egualmente noto che questa storia, nella età antica, si fonda su due fatti di primaria importanza: dapprima, la fondazione sui colli Albani propriamente detti (Albano e Castel Gandolfo) di una fastosa villa imperiale, sorta per opera di Domiziano, fra i primissimi anni del suo impero (1), e quindi, poco più di un secolo dopo, la occupazione del suo territorio da parte della legione II Partica, quivi acquartierata stabilmente da Settimio Severo per la protezione di Roma e del suo trono.

Sebbene storicamente i due fatti siano ben distinti, tuttavia nel campo topografico l'uno dipende in modo diretto dall'altro, e anzi si intrecciano fra loro in tal guisa, che oggi riesce assai difficile distinguere quali costruzioni, specialmente nell'ambito della città di Albano, dipendano dalla villa domizianea e quali dalla permanenza dei legionari partici. La villa domizianea però, per la maggiore vastità e per la fama del suo costruttore, fama passata con insistenza, a traverso le memorie cristiane, nella tradizione medievale e moderna, prevalse a poco a poco sulla più lunga dimora della legione Partica ed assorbì a sè quasi tutti i monumenti della regione. Nacque così che i grandi *castra* fossero attribuiti senz'altro a Domiziano, con un consenso fino ad oggi quasi indiscusso, ed egualmente fossero creduti opera sua: le terme, situate all'estremo occidentale di Albano, in località *Cel-*

(1) Sappiamo infatti da Cassio Dione (66,9) che Domiziano soleva dimorare in Albano già prima di diventare imperatore (nella antica villa di Pompeo) e che mise mano al suo progetto appena salito al trono. Cf. Lugli, *Le antiche ville dei colli Albani,* in Bull. Comm., 1915 p. 313 sg.

lomaio, l'edificio rotondo nell'interno del càstro, a ridosso del lato nord-ovest, e la meravigliosa conserva d'acqua, anch' essa nell'interno del castro, presso il lato corto di nord-est.

Tutti i suddetti monumenti sorgono sul versante orientale della terza collina, la più alta e la più appartata delle tre occupate da Domiziano per la sua villa. Ho già accennato in altro studio (1), sommariamente, alla disposizione delle varie costruzioni sulle altre due colline: sulla prima (moderno paese di Castel Gandolfo) non sembra che vi fossero importanti costruzioni, ma solo giardini e fabbriche di uso rustico (2); sulla seconda (ville Barberini e Propaganda Fide) erano: un quadriportico, il teatro, il palazzo, un ippodromo, le grandi scuderie e tutte le altre fabbriche attinenti alla dimora imperiale; sulla terza poi (Albano e Cappuccini di Albano) erano: l'anfiteatro, quasi sulla cima, il castro al di sotto, l'edificio rotondo e la conserva nell'interno del castro, e infine le terme sulle ultime pendici, a dominio della vallata che si protende verso il mare.

Mentre le costruzioni dei primi due colli sono, salvo poche eccezioni, opera certamente di Domiziano e fanno parte del piano della sua villa, quelle del terzo colle soltanto in piccola parte vanno a lui attribuite e neppure nella forma in cui le vediamo oggi.

Nel presente lavoro ci occuperemo dei *castra* e dei due edifici interni, che sono la chiave per riconoscere l'età e la successione di tutti gli altri, specialmente delle terme, che sono coi *castra* strettamente collegate.

*
* *

Il monumento che offre maggiori difficoltà è il castro, per la incerta epoca della costruzione e per la complicata disposizione delle fabbriche interne.

Conoscendo infatti la pianta di un accampamento romano, dà subito nell'occhio la collocazione insolita, e anzi del tutto inopportuna per la difesa, di quel grande edificio rotondo, a soli 18 m. di distanza dal muro di cinta e a 15 m. dalla *via principalis*. In nessuno dei *castra* che conosciamo, fedeli più o meno alle norme di Polibio e di Igino, si trova un edificio di uso monumentale in tal luogo, e il nostro castro, come vedremo, fu costruito secondo le regole più rigorose della *castrametatio* (tav. IX).

A questa prima difficoltà se ne aggiunge una seconda molto più oscura. Tra tutti gli accampamenti romani, quello di Albano presenta la forma più allungata e più irregolare (3). Se si pone mente al forte dislivello del terreno in quel luogo — dislivello che, calcolato oggi fra la chiesa di S. Paolo (m. 431 sul mare) e la piazza del Duomo (m. 384), è di

(1) Lugli, *Il teatro della villa Albana di Domiziano*, in Studi Romani, 1914, p. 21 sg.

(2) Il motivo sembra che si debba ricercare nella santità del luogo già occupato da Alba Longa e nei monumenti che di essa forse ancora restavano in piedi nell'età di Domiziano.

(3) ROMA: Canina, *Edifizi di R. antica*, 2, tav. 17-21; Lanciani, *Forma Urbis*, tav. 4 e 11.

LAMBESI: Cagnat R., *L'armée romaine d'Afrique*, Paris, 1912 (2ª ediz.) p. 441 sg. Pianta alla pag. 456.

m. 47 su m. 435 circa di lunghezza, cioè in media l'undici per cento — non si potrà certo credere che questo allungamento del castro sia avvenuto per caso, proprio nel luogo e nel senso ove le difficoltà erano maggiori, mentre il terreno intorno era assai meno scosceso e irregolare. Tutto ciò, quindi, fu voluto ad arte ed ebbe motivi speciali: tali motivi procureremo di riconoscere, almeno in parte, dopo lo studio oggettivo del monumento.

Secondo i criterî di Igino relativi alla castrametazione (1) l'accampamento doveva essere posto in collina, fortificato in tutto il suo perimetro, con la *porta decumana* in *eminentissimo loco* e la *porta praetoria* rivolta contro il nemico (2), isolato da ogni altra fabbrica e da luoghi insidiosi (3). Tutte queste condizioni furono seguìte anche per i *castra Albana*. Il castro, perciò, fu orientato con la *via praetoria* da nord-est a sud-ovest, in modo da avere la *porta praetoria* nel luogo principale, cioè di fronte alla via Appia, e la *porta decumana* all'opposto, sull'alto del colle. Il lato però della porta pretoria, forse per le stesse ragioni che costrinsero l'allungamento del castro, non fu costruito parallelo alla via, ma alquanto inclinato su di essa.

Dando uno sguardo sulla pianta del castro nella tav. IX, possiamo farci subito un concetto generale del suo aspetto e del suo tracciato prima di descriverne particolarmente gli avanzi. Gli angoli erano rotondi secondo la prescrizione classica (4); le *portae princi-*

NEUSS (*Novaesium*): Oxé A., Bonner Iahrbücher CXVIII (1909), pag. 75 sg. tav. 2.

CARNUNTUM: Hauser, Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich, X (1886) p. 12; XI (1887) p. 4; Kubitschek e Frankfurter, *Führer durch Carnuntum*, Vienna 1904 (ediz. 5ª).

SAALBURG: Cohausen A., *Der römische Grenzwall in Deutschland*, Wiesbaden, 1884, p. 107, tav. 14; Jacobi-Cohausen, *Das Römercastel Saalburg*, 1893 (ediz. 4ª) tav. 1.

NIEDERBIEBER: Cohausen, op. cit., p. 253, tav. 29.

BONN: Schaafhausen, Veith e Klein, *Das röm. Lager in Bonn*, Bonn, 1888, tav. 1 e 2.

HOLZHAUSEN: Cohausen, op. cit. p. 200, tav. 25; Pallat L., *Der obergermanisch-raetische Limes der Römerreiches*, tomo XXII (Heidelberg, 1904).

RUCKINGEN: Cohausen, op. cit., p. 46, tav. 52.

WEISSENBURG: Kohl W. e Tröltsch J., *Der oberg. Limes*, tomo XXVI (1906).

FELDBERG: Jacobi L., *Der oberg. Limes*, tomo XXV (1905).

NEWSTEAD (*Petriana?*): Curle James, *A roman frontier post and its people*, Glasgow, 1911, pianta fra le pp. 38 e 39.

CHESTERS (*Cilurnum*): Romanelli G., *Il vallo di Adriano*, in Rivista di Artiglieria e Genio, IV (Roma 1914) tav. 5.

HOUSESTEAD (*Burcovicus*): Romanelli, op. cit., tav. 7. Tra tutti i citati, i *castra* di *Burcovicus* in Inghilterra sono quelli che si avvicinano di più ai nostri per la sproporzione fra i due lati, che misurano m. 192 × 114.

Si confronti infine l'articolo di Antonielli U., *Sull'orientamento dei castra praetoria* (Bull. Comm., 1913, p. 31 sg.) in cui, nelle figure 1–4, sono poste a raffronto le piante dei *castra* di Lambesi, di Niederbieber, di Albano e Saalburg.

(1) Hygin. Gromat, *De munit. castrorum*, c. 48 sg.

(2) Hyg., *ibid.*, c. 56; cf. Veget., *Epit. rei militaris*, I, 23.

(3) Hyg., *ibid.*, c. 57.

(4) Hyg., *ibid.*, c. 54.

pales si aprivano nei lati maggiori, più vicine alla porta pretoria che alla decumana e erano riunite nell' interno dell'accampamento da una via grande e rettilinea, la *via principalis*, che è stata ritrovata nel 1916 per breve tratto vicino alla *porta principalis sinistra*, ancora in piedi; la *via praetoria*, fra la porta omonima e *il praetorium*, non è visibile, ma certamente v' era. Un' altra grande via, selciata, correva tutto in giro al muro di cinta all'esterno e si vede ancora in parte presso il lato sud-orientale. Tutto il muro poi è fortificato con torri e orientato con le caserme, delle quali soltanto nello scorso anno 1916 si è potuta avere qualche indicazione precisa, in seguito ai lavori fatti per la nuova fognatura di Albano (1).

Dagli avanzi rimasti delle mura di cinta possiamo ricavarne le misure esatte. Le mura non formano un quadrilatero perfetto perchè i lati non sono eguali fra loro, nè sono perfettamente rettilinei; i lati lunghi misurano: m. 434 quello di nord-ovest e m. 437 quello di sud-est; i lati corti: m. 224 quello di nord-est e m. 239 quello di sud-ovest; perciò il perimetro totale del muro di cinta è di m. 1334 (2).

A causa della notata inclinazione di tutto il castro sull'Appia, l'angolo ovest dista da questa via – di cui si è ritrovato l'anno scorso tutto il tracciato di fronte al castro – m. 65 e l'angolo sud m. 44.

Fig. 1. — Particolare costruttivo del muro di cinta.

La costruzione del muro di cinta, delle porte e delle torrette è in opera quadrata di peperino: i blocchi non hanno tutti le stesse dimensioni, ma variano in lunghezza da uno a due metri e 50 cm., e in qualche caso misurano anche tre metri; anche l'altezza è piuttosto varia, dai 57 ai 76 cm., con una media di cm. 70, e lo spessore è di circa cm. 90 (fig. 1); dove il pendìo era molto forte i blocchi furono posti a filari orizzontali, per rendere il muro più saldo e per impedire ai massi di spostarsi; dove invece il pendìo era più leggero, cioè nella parte bassa del castro, i filari furono collocati obliquamente. In alcuni punti, come ad esempio vicino alle porte e alle torri, i due sistemi si trovano riuniti, nel qual caso, perchè il raccordo fosse com-

(1) Saranno illustrati quanto prima nelle Notizie degli Scavi, a cura del Sig. Gatti.

(2) Il primo che scoprì l' intera disposizione dei *castra* e ne rintracciò gli avanzi fu il Dal Pozzo, detto il Puteano, come narra l'Olstenio in una lettera al Sig. Peiresc (Olst., *Ep. ad diversos*, 22, Paris 1817). Egli però vide ben poco delle costruzioni interne.

pleto, erano interposti fra i filari alcuni strati speciali a cuneo, molto adatti anche a rafforzare la costruzione (fig. 2; cfr. fig. 4).

Il materiale usato è il peperino che fu trovato nel luogo stesso e trasportato senza grande fatica. Tutta la parte alta del colle è costituita di questa materia vulcanica e anche Domiziano se ne servì per la costruzione dell'anfiteatro. Fu facile quindi aprire delle cave in vicinanza del castro e lavorare ivi stesso i blocchi per la costruzione. Che questo fosse il sistema seguito, abbiamo la prova in una grande quantità di scheggie e di frammenti

Fig. 2 — Muro di cinta: lato sud-est.

di peperino trovati nelle fondazioni delle case ai lati della via del Nazareno e dell'Abbazia di S. Paolo e nel terreno ortivo dei Missionari del Preziosissimo Cuore che officiano la chiesa di S. Paolo (1). Il materiale scavato all'interno del castro per formare i ripiani, fu adoperato probabilmente nell'*emplecton* dei muri delle caserme.

Il materiale locale, oltre a risparmiare il trasporto di altro materiale, e ad evitare una spesa ingente, costituì anche un mezzo non indifferente di solidità e di rapidità nell'elevazione del muro di cinta. A mano a mano che era cavato veniva squadrato sul luogo e

(1) Tomassetti, *La campagna romana*, ediz. 2ª, II, p. 201 (notizie dell'Ing. Salustri di Albano che cooperò col Tomassetti nella ricerca delle antichità del paese e anzi stese egli stesso quasi tutta la parte monumentale, tanto che l'estratto stampato da Loëscher nel 1910 porta il titolo: M. Salustri e G. Tomassetti, *Notizie di Albano Laziale antico e moderno*.

La loro cooperazione è indicata in una nota posta in capo all'estratto, a guisa di prefazione.

e quindi posto in opera mediante semplice sovrapposizione, tenendo conto soltanto della larghezza e della altezza dei blocchi.

Si dovrebbe ora proporre una datazione all'opera quadrata del recinto; ma una simile impresa è quanto mai ardua perchè ognun sa che l'opera quadrata è quel sistema costruttivo che ha avuto la maggiore durata, mentre, per la sua stessa natura, è andato soggetto a minori variazioni. L'*opus quadratum* nasce verso la fine della costruzione delle mura ciclopiche, di cui è la forma più evoluta; incerto sul principio e assai vario nel taglio dei blocchi e nella loro sovrapposizione, a causa dei differenti indirizzi etnici, del materiale locale e spesso anche degli usi a cui serviva, si viene a poco a poco, fra il II e I sec. a. C.,

Fig. 3. — Muro di cinta: lato sud-est.

uniformando sulla base del piede romano e rendendo più solido ed elegante con la disposizione dei filari uno per testa e uno per taglio, con la esattezza delle unioni e con la legatura dei blocchi a mezzo di perni metallici.

Queste norme, già comuni per tutto il Lazio e per gran parte dell' Italia verso la fine della repubblica, diventano generali nell' impero, salvo alcune varianti richieste dalla qualità del materiale e dalla natura della fabbrica. In tali condizioni, quando si debba giudicare dell'età di un edificio in opera quadrata, nel periodo del suo pieno sviluppo, non abbiamo criterî sicuri su cui fondarci, e qualora manchino fatti storici particolari, la datazione deve essere ricercata quasi unicamente nel carattere stilistico dell'edificio.

È bensì vero che l'opera quadrata ebbe il suo maggiore sviluppo dall'epoca dei Gracchi fino al principio dell' Impero, fino a quando, cioè, il materiale laterizio si soppiantò con

rapido progresso al greve sistema parallelepipedo (1); infatti due terzi dei monumenti che abbiamo nel Lazio — per limitarci alla nostra regione — si riferiscono a questo periodo. Ma è anche vero che l'opera quadrata seguitò per tutto l'Impero e fu usata specialmente in quei luoghi ove si aveva il materiale sotto mano, oppure ove lo richiedevano speciali necessità edilizie. Così ad esempio la troviamo ancora usata di frequente negli anfiteatri, nei teatri — edifici che dovevano essere specialmente solidi — mentre è sempre l'opera prediletta dei templi, per i quali sussistevano ragioni tradizionali. In tal modo l'*opus quadratum*, sebbene saltuariamente, perdura fino all'età di Settimio Severo e solo allora comincia a scomparire (2).

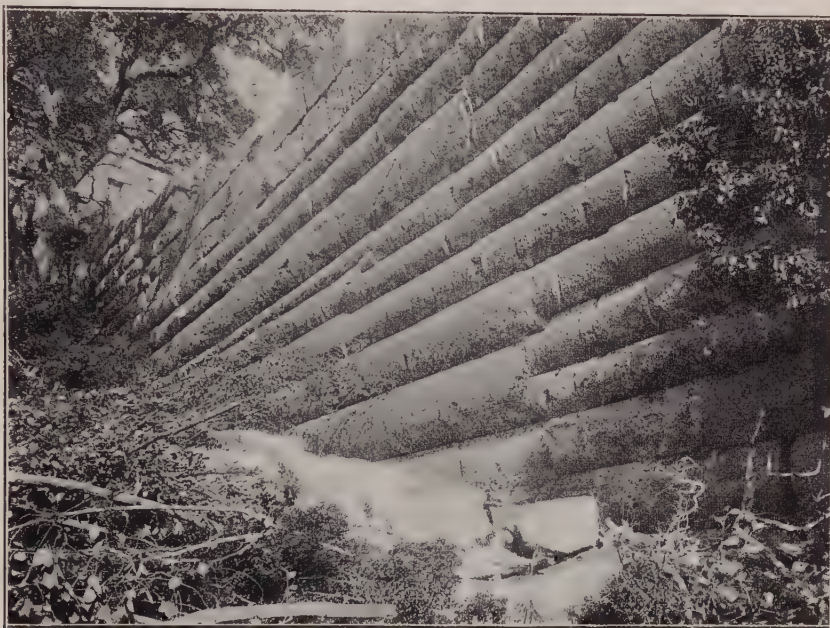



Fig. 4. — Muro di cinta della città di Pednelisses.

È errata perciò l'affermazione del Salustri-Tomassetti (3) che fa risalire i *castra* d'Albano per la loro costruzione, all'epoca repubblicana: « Dagli avanzi della muraglia di precinzione del castro e delle sue torri può ritenersi che questi alloggiamenti risalgano all'età della Repubblica, essendo costruita con pietre quadrate e da carro unite e collegate con perni di metallo, a somiglianza delle sostruzioni del tempio di Giove sul monte Albano ». Ora, a parte il fatto che del tempio di Giove Laziale non rimane un sol blocco *in situ*, quei pochi che ancora si vedono, incorporati nel muro di cinta della proprietà Sforza-Cesarini o precipitati per i declivi del monte, sono dello stesso tipo di tutte le altre co-

(1) Van Deman E. B., *Methods of determining the date of Roman concrete monuments*, in Journal of the Arch. Inst. of America, tomo XVI (1912) p. 243 sg.; 389 sg.

(2) Van Deman, loc. cit., p. 422.

(3) Tomassetti, *La campagna*, II, p. 198.

struzioni laziali che troviamo a *Praeneste*, a *Lanuvium*, a *Ardea*, cioè blocchi piuttosto piccoli, ben squadrati, disposti regolarmente a filari uno per testa e uno per taglio e secondo misure costanti. Se vogliamo poi restringerci all'Albano, possiamo paragonare il muro del castro con l'emissario, con la banchina lungo il lago e con la meravigliosa sostruzione della via Appia in Valle Ariccia e vedremo quanta maggiore varietà e pesantezza di blocchi è nel nostro (fig. 3), quanta irregolarità nelle misure e nelle stratificazioni dei filari, tutti indizi senza dubbio di un'epoca più evoluta per mezzi tecnici, ma nello stesso tempo molto più trascurata per esecuzione; in complesso di un'epoca molto più tarda. Diremo anzi di più: l'accampamento d'Albano si presenta come un caso assai singolare nella campagna romana, e si deve paragonare piuttosto con le costruzioni provinciali romane e con quelle dell'oriente ellenistico. Un raffronto molto caratteristico lo abbiamo ad esempio nelle mura fortificate della antica città di Pednelissos (fig. 4), nella valle dell'Ak Su, fiorita forse sotto i Diadochi e recentemente riconosciuta dalla missione italiana che esplorò la Pisidia e la Panfilia (1); le sue mura, disposte in parte a filari orizzontali e in parte a filari inclinati, a causa del terreno collinoso, sagomate all'esterno con una rozza bugnatura e tagliate in modo così irregolare, sono molto affini a quelle di Albano.

In conseguenza di quanto si è detto dobbiamo abbandonare per ora ogni ricerca sulla datazione dei *castra Albana* e rimandarla a quando avremo studiato tutte le questioni topografiche e storiche che loro si riferiscono.

I. — MURO DI CINTA.

I. — Lato nord-est. — Veniamo ora alla descrizione degli avanzi del muro di cinta e cominciamo, secondo l'uso più comune, dall'angolo nord, presso la moderna chiesa di S. Paolo. Tutto il lato esterno del palazzo dell'antica Abbazia di S. Paolo — occupato oggi dalle Dame del Sacro Cuore — è fondato sul muro originale del castro e ne segue l'arcuazione dell'angolo nord (fig. 5 e 6). Quivi resta pure un largo tratto dei lati adiacenti all'angolo, che si possono vedere parte all'esterno della piazza, parte all'interno del giardino delle Dame del Sacro Cuore.

In quest'angolo nord il Tomassetti riconobbe una torretta rotonda, posta a fortificazione del recinto (2). Ora, esiste effettivamente in detto punto una stanza rotonda, al piano stesso del fabbricato delle suore e accessibile per una porticina in fondo al corridoio principale: l'ambiente misura m. 3,63 di diametro ed è ricoperto da una cupola bassa in cattiva opera a sacco. Eseguiti alcuni saggi nelle pareti, queste sono risultate costruite con

(1) Cfr. la relazione ufficiale del viaggio nell'Annuario della Scuola di Atene, v. III. La fig. 2 è riprodotta da una fotografia, avuta per gentile concessione del direttore della missione prof. Paribeni e del dott. Moretti che studiò particolarmente quella zona.

(2) Tomassetti, *La campagna romana*, II, p. 198. Il Tomassetti le dà però il diametro di m. 6, che non corrisponde.

piccoli massi irregolari di tufo uniti con molta calce, senza cortina, sistema che non si può ritenere antico e in contrasto con tutte le altre costruzioni del castro. Anche la disposizione del lucernario che sbocca sulla gradinata della piazza, e il vano della porta, con una specie di ferritoia al disopra, caratterizzano la stanza per moderna. Tuttavia non è da escludersi che essa rappresenti un restauro, forse un restringimento, di una antica stanza rotonda, ma mancano i dati per poterlo riconoscere, all'infuori di un'altra torre circolare, in opera reticolata, che si trova nel mezzo dell'angolo ovest, e di cui parleremo in seguito.

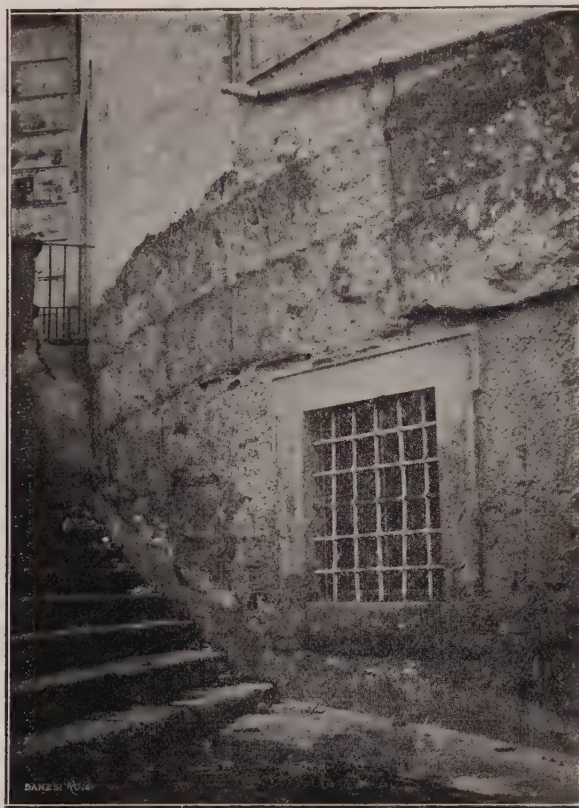



Fig. 5. — Muro di cinta: angolo nord.

Dall'angolo descritto proseguiamo il muro di recinzione verso est. Tutto il lato è assai ben conservato e si può facilmente vedere ancor oggi (Tav. XI, 1). Il più bel tratto è quello che serve di divisione tra la proprietà della chiesa di S. Paolo e quella dell'Abbazia (1). Qui il muro fu costruito con la maggior cura, perchè aveva il doppio ufficio di servire di cinta e di sorreggere il terrapieno esterno, alto quasi quattro metri (2).

(1) V. il disegno del Labruzzi (Ashby, *Dessins inédits de C. Labruzzi*, in Mélanges d'arch. e d' hist., 1903, p. 398, vol. III, n. 22) riprodotto alla tav. XI, 1, dagli originali conservati presso la biblioteca Sarti in Roma.

(2) Al disopra è costruito un muro moderno di divisione.

I blocchi sono ben squadrati, alti circa cm. 80 e dello spessore da m. 1 a m. 1,20, il più forte spessore che si incontri in tutto il perimetro del muro. Verso la fine del tratto indicato si trova incorporata fra i blocchi, all'altezza di un metro dal suolo, una condut-tura in terracotta.

Dell'alto muro si ammirano al presente una cinquantina di metri, tra i meglio conser-vati di tutto il recinto, con i filari abbastanza regolari e i blocchi ben squadrati. Dopo il taglio del muro, se ne vede il tracciato per qualche metro ancora, e poi il terrapieno e il murello terminale della proprietá delle Dame del S. Cuore ricoprono ogni avanzo. È questo il sito della *porta decumana*. Probabilmente la porta stava in alto, allo stesso livello del-

Fig. 6. — Muro di cinta: lato ovest.

l'esterno, e aveva all'interno una scala o un piano inclinato di accesso; un tasto in questo luogo non sarebbe privo d'importanza.

L'altra metà del lato, dopo la porta decumana, si riconosce ancora al di sotto del muro che serve di confine tra la proprietà Ferraioli, già delle Monache Polacche Nazzarettane e il vicolo di S. Filippo. Il vicolo si stacca dalla salita dei Cappuccini, ora via dell'anfi-teatro di Domiziano, che taglia l'antico muro del castro, poco dopo la porta decumana. Fino ad una cinquantina d'anni fa esistevano le due testate del muro, tagliate per il passaggio della via, sulle quali nel Medio Evo era stato costruito un arco dai Savelli. Quest'arco, cono-sciuto col nome di *Porta dei Cappuccini* e creduto da alcuni la porta pretoria del castro, fu demolito nello scorcio del secolo passato dal municipio di Albano, per allargare la strada.

Il vicolo di S. Filippo è quasi alla stessa altezza della strada esterna di circumvallazione del castro e si vedono ancora alcuni poligoni di peperino dell'antico lastricato sparsi per il vicolo. Per riconoscere il muro di cinta, situato al di sotto del muricciolo moderno, bisogna penetrare nell'orto delle Monache Nazzarettane, il cui dislivello, esistente forse anche in antico, è in media 2 metri al di sotto della via esterna (1). Qui si nota benissimo all'estremo della proprietà, la curva dell'angolo est, nella quale il muro mostra una costruzione più accurata e più forte. Per tutto il lato gli strati dei blocchi sono posti perfettamente orizzontali.

2. — LATO SUD-EST. — Sempre all'interno della proprietà delle monache si vede il principio del lato lungo di sud-est, col proseguimento del muro, e dopo circa m. 60

Fig. 7. — Torre rettangolare vista da est.

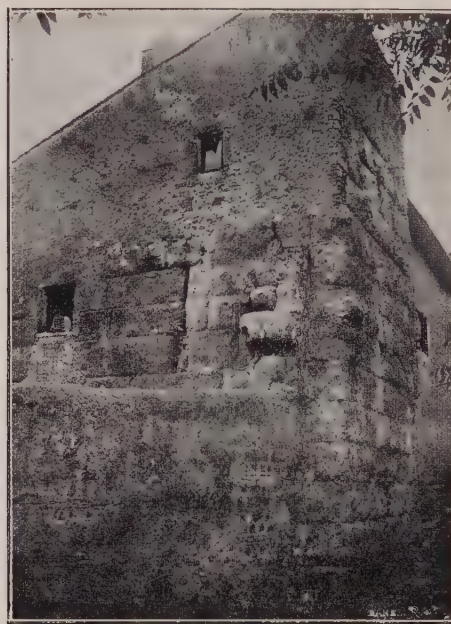



Fig. 8. — Torre rettangolarr vista da sud.

dall'angolo, si trova una bella torre rettangolare incorporata nel muro di cinta, in modo che il suo lato esterno forma, con la sporgenza di cm. 59, parte del muro stesso (fig. 7 e 9). La torretta è al presente rialzata con muro moderno e divisa in due piani per uso colonico (fig. 8). Il vano di essa è costituito da una cella rettangolare di m. 5,90 × 3,85, alla quale si accede per il medesimo ingresso antico, largo m. 1,78; lo spessore dei muri è di m. 0,90, tranne quello del lato esterno che serve anche da muro di cinta, che è solo di m. 0.59, con inspiegabile riduzione.

(1) Gli antichi muri appartenenti alle celle del castro, che si trovano nell'orto delle Monache, saranno illustrati nella seconda parte, fra le « Costruzioni interne ». Giovi intanto notare che, presso l'angolo est, non vi è alcun avanzo di torre rotonda, anzi vi rimane un tratto di muro rettilineo.

La mancanza di apertura in tutto il muro perimetrale della torretta fa credere che fosse aperta solo in alto e servisse, oltre che per una eventuale opera di difesa (1), anche per le segnalazioni e per dominare dalla sua alta posizione un lungo tratto dell'Appia.

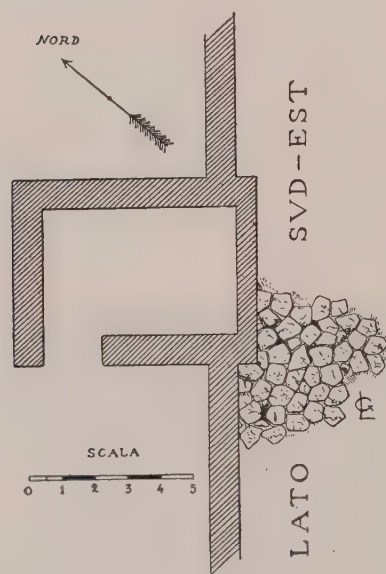



Fig. 9. — Pianta della torre rettangolare.

Un lungo tratto del muro di cinta è conservato oltre la torretta, a valle del vicolo S. Filippo, stratificato in senso orizzontale, data la forte pendenza del terreno, di cui un saggio è riprodotto nella fig. 3, e dopo circa duecento metri dalla torre si giunge all'unica porta rimasta del recinto, alla *porta principalis sinistra*. Questa grande porta, di cui si possono ammirare ambedue i lati (fig. 10 e 11) è un modello del genere, per la massiccia e semplice costruzione, e uno degli avanzi più belli che presenti Albano (2). Dalle due fotografie riprodotte si vede chiaramente come sia costruita; l'arco è formato di conci molto allungati, riuniti ad incastro coi blocchi dei filari orizzontali: i conci che formano il cervello e le spalle dell'arco sono tagliati nella parte superiore tutti ad un piano per reggere direttamente la cornice del muro, formata da una fila di blocchi sporgenti. Eguale sporgenza ha tutta la facciata interna della porta sul piano del muro. Non si notano però traccie di torrette o di bastioni di fortificazione ai lati, come di uso in quasi tutte le porte degli accampamenti romani. La porta è larga m. 3,85, e dalla parte del vicolo di S. Filippo è rialzata di quasi 3 metri più che dall'altro lato, nell'orto della Prelatura Doria.

Alla porta restano connessi i bracci del muro di cinta, quello di sinistra visibile dal vicolo di S. Filippo, quello di destra incorporato nella fabbrica dell'ospedale civico di Albano. È importante la notizia che danno il Salustri e il Tomassetti (pag. 199) della scoperta dell'antica strada esterna di circonvallazione « alla distanza di m. 18 dalla spalla della porta.... e alla profondità di m. 1,50 » a ridosso del lato di sud-ovest dell'ospedale, scoperta che permette di poter riconoscere anche in questo luogo l'esistenza della strada, e di poterne precisare il piano antico.

Dopo gli avanzi accennati, del lato sud-est non si distingue più nulla: il muro proseguiva in linea retta, tagliando la via Aurelio Saffi, fino sotto il palazzo della Prelatura

(1) Assai frequente è negli accampamenti e nelle città fortificate l'uso di queste torrette, che sono poste specialmente nei lati lunghi per non lasciare uno spazio troppo grande senza difesa. Si vedano, come esempi, la città di Pednelissos (Ann. Scuola d'Atene, v. III) e i *castra* di *Cilurnum* e di *Burcovicus*, lungo il vallo di Adriano (Romanelli, op. cit., tavole V e VII).

(2) V. la vignetta del Labruzzi in Ashby, *Dessins*, v. III, n. 26; per la costruzione v. i disegni schematici del Canina, *Edifizi*, VI, tav. 59.

Doria e quivi formava l'angolo sud; indi dava origine all'altro lato corto, quello in cui si apriva la porta pretoria (1).

3. — LATO SUD-OVEST. — Di questo lato si distinguono subito gli avanzi nei magazzini terreni del nuovo mercato, in piazza della Pescheria, scoperti nell'aprile-maggio del 1913

Fig. 10. — Porta principalis sinistra (esterno).

durante i lavori pel mercato; i filari sono posti orizzontali e hanno lo spessore di m. 0,90. Altri avanzi si vedono nella stessa piazza al numero civico 5, tagliati dalla fabbrica superiore; quindi il muro viene interrotto dalle vie moderne e dalle case di Albano per circa

(1) Il Canina non potendo rendersi ragione che il castro di Albano avesse una forma così allungata, credette che il lato sud-est (verso l'Appia), come oggi rimane, fosse un ampliamento posteriore e segnò arbitrariamente nella sua pianta (*Edif*. VI, tav. 59) un altro muro più interno, stimandolo l'originale. Questo muro si staccherebbe, secondo il Canina, dal lato di sud-ovest pochi metri dopo le *portae principales*. Di esso non esiste alcun avanzo ed è una pura induzione del Canina.

60 m. fino alla via del Plebiscito, dove rimane un notevole complesso di costruzioni nei sotterranei dell'isolato del Banco Santo Spirito di Roma.

Dalla posizione degli avanzi nel mezzo del lato sud-ovest si ricava che siamo di fronte al sistema di fortificazione della maggiore porta del castro, della *porta praetoria.* Restano quivi infatti due gruppi di torri, composti ciascuno di tre ambienti, addossati dalla parte interna al muro di cinta e intramezzati da un vano intermedio più grande di tutti: questo vano (n. 4 della fig. 12) corrisponde alla porta pretoria. Esso è largo m. 6,45 e i muri

Fig. 11. — Porta princ palis sinistra (interno).

laterali si protendono verso l'interno per m 5.15. Gli ambienti di sinistra e quelli di destra sono rispettivamente quasi uguali. Le differenze nelle misure sono date, come già notò il Tomassetti (1), dall'odierno adattamento di esso, che in alcuni punti ha spicconato e in altri ha foderato i muri delle pareti: la lunghezza non si può fissare esattamente perchè nessuno dei muri è visibile per intero; va da un minimo di m. 4,80 (amb. 3) ad un massimo di m. 5,28 (amb. 7).

Tutti gli ambienti sono costruiti nella stessa opera quadrata del castro con strati di 60-70 cm. e coperti con volta (antica?) in muratura, a sesto un pò ribassato; il livello del

(1) Tomassetti, *La campagna*, II, p. 199 sg. Spetta all'ing. Salustri di Albano, attivo collaboratore del Tomassetti, il merito di avere per primo riconosciuto questi ambienti e di averli messi in rapporto con la porta pretoria del castro. Essi meriterebbero di esser messi completamente in luce.

piano odierno è in media a m. 3,50 sotto il piano della via del Plebiscito e corrisponde con poca differenza al piano antico (1).

Gli ambienti 6 e 7 hanno un secondo piano visibile nella stessa via del Plebiscito ai numeri 82 (tipografia Sannibali) e 80 (vano di ingresso allo stabile). Gli altri vani moderni, ai numeri 78 e 76, hanno tutto l'aspetto di essere anch'essi impostati sugli antichi.

Oltrepassato il descritto sistema di fortificazione della porta pretoria, il muro di cinta taglia poi la piazza del Plebiscito, ov'è il palazzo Municipale, antico castello baronale dei Savelli, e quindi ricompare in più tratti nei locali terreni, alla destra della via di S. Pancrazio, segnati coi numeri civici 55, 53, 47, 45, 43, 39. Il pavimento dei locali è costi-

VIA DEL PLEBISCITO

I II III PORTA PRAETORIA IV V VI VII

LATO SVD-OVEST

SCALA METRICA 0 1 2 5 10 15

Fig. 12. — Porta pretoria e fortificazioni.

tuito in gran parte degli stessi blocchi poligonali di selce, ancora al posto, che pavimentavano la strada antica di circonvallazione esterna (v. tav. IX e fig. 13).

Il luogo migliore per esaminarla è al n. 45; quivi la strada si trova a circa mezzo metro al di sotto della via odierna e misura m. 4,35 di larghezza. Nel lato verso l'esterno conserva ancora parte della crepidine in blocchi di peperino, mentre nel lato verso l'interno non arriva a toccare il muro di cinta, ma ne resta discosta per m. 0,92, spazio che era forse destinato all'altra crepidine e ad un canale di scolo sotto il muro. Nel fondo dello stesso locale al n. 45, ora tinello di un tal Domenico De Santis, il muro è stato rotto (2) per aprirvi dietro una grotta e si vede addossato ad esso, in senso ortogonale, un altro

(1) I locali n. 1, 2, 3 si trovano in quella parte dell'isolato, verso nord, che è rimasta di proprietà del Banco di S. Spirito; sono adibiti a ripostiglio di rottami e vi si accede dalla piazza del Comune n. 1. Il locale n. 4 appartiene al sig. Eugenio Sabatini che lo ha ridotto a tinello e vi entra sia dal vicolo del Sambuco, a oriente del palazzo del Comune, sia dalla detta piazza al n. 1. I locali n. 5, 6, 7, sotterranei della casa di Elisa Della Valle, sono tenuti in affitto dalla Ditta Cagnoli per uso di magazzino e hanno l'ingresso principale dal vicolo del Montano n. 19-A.

(2) Lo spessore del muro risulta in prevalenza di m. 0,90, costituito di un sol blocco, in testata o in lunghezza. Quivi il taglio dei massi è molto regolare e l'unione esattissima.

muro (fig. 13), costruito in doppia maniera: al di sotto è a strati di tufelli per circa 60 cm. e al di sopra a grosso e rozzo reticolato; simile a questo ve ne è un altro nel locale vicino al n. 47. La singolare fattura farebbe pensare a prima vista che si tratti di rifacimenti moderni, se non che la ritroviamo eguale in altre stanze che vedremo in seguito.

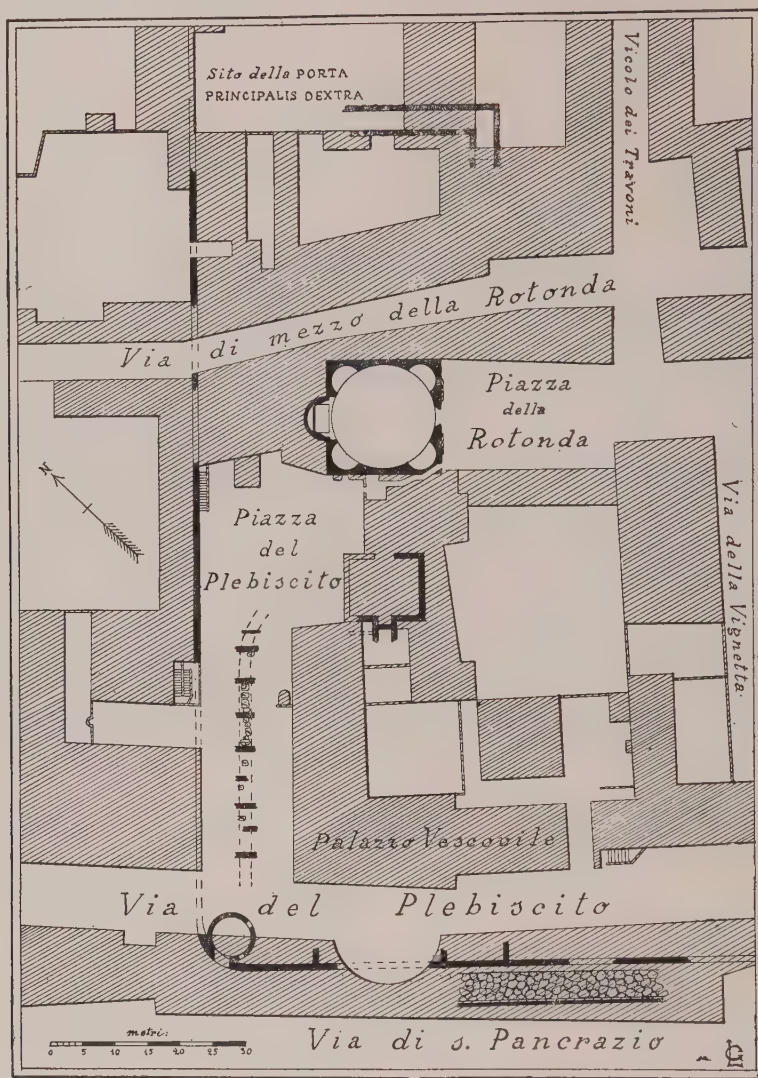



Fig. 13. — Angolo ovest della « praetentura ».

L'ultimo locale ricordato, in via S. Pancrazio n. 39, conserva gli avanzi dell'angolo nord del castro (1) e di una torre rotonda nel suo mezzo (fig. 14).

(1) Lo stabile è di proprietà Castellacci, con doppia facciata: una sulla via S. Pancrazio e l'altra sulla via del Plebiscito; il locale sotterraneo però appartiene a Paolo Ginobbi ed è adibito a tinello.

L'angolo è rotto presso il lato sud-ovest per il passaggio moderno. I tronconi dei muri mostrano come quivi la costruzione fosse rafforzata con una doppia fila di blocchi posti ad incastro.

La torretta è costruita in reticolato, piuttosto grosso e rozzo (fig. 15) con muri di cm. 90 di spessore, e coperta da una calotta a sesto pieno in opera a sacco. Il punto per cui si entra oggi, è una rottura posteriore, mentre l'ingresso antico è quasi all'opposto, ad un livello molto più basso e completamente interrato. Esso ha piedritti ed arco, fortemente ribassato, in blocchetti di peperino e misura m. 1,20 di larghezza per m. 2,10 di altezza, fino al cervello dell'arco. Un'altro ingresso, o una finestra, in parte franata, appare più a destra verso il lato sud-ovest, di eguale larghezza. Il piano della stanza, tagliato da una scala a chiocciola che scende alla grotta sottostante, risulta fondato sul vergine e si trova a m. 3,40 sotto alla via Cavour. Il diametro è di m. 5,33.

Fig. 14. — Angolo ovest e torre rotonda.

Già il Salustri e il Tomassetti (1) pensarono che questa stanza fosse una torretta di fortificazione dell'angolo del castro, e anzi in base a questa ricostruirono per ogni angolo quattro torri eguali. L'ipotesi di una torre è veramente l'unica che si possa fare, data la posizione e la forma della stanza; se non che vi sono alcune difficoltà che non si riescono a spiegare. Innanzi tutto la antica via di circonvallazione del castro, conservata a pochi passi di distanza, corre ad un livello di oltre 2 metri più alto di quello della torre, la cui volta nasce a m. 1,60 sopra il piano della via. Ammettendo che la torre avesse un secondo piano — ciò che non sembra — non si giunge mai ad una altezza plausibile per una torre, che doveva soprastare di alquanto quella delle mura. In secondo luogo vi è un'assoluta differenza di costruzione con l'altra torre che sorge nel lato di sud-est: la presente è in opera reticolata, quella in opera quadrata; questa è soltanto addossata al muro di cinta, quella invece ne è così legata, da formare un solo muro; questa si trova a due metri sotto il piano del castro, quella è allo stesso piano. Queste differenze, unite al fatto che nei due angoli sull'alto del colle non si notano torri, fanno pensare che si tratti di una costruzione speciale — che aveva forse la simmetrica soltanto nell'altro angolo in basso — di cui ci sfugge la vera natura (2).

(1) Tomassetti, *La campagna*, II, p. 200. Cf. Giorni, *Albano,* p. 68: « Quattro torri, da quanto sembra, lo munivano dai quattro lati ».

(2) Il sistema di porre torri negli angoli dei castri non era molto usato, ma si trova specialmente in quelli situati lungo il vallo di Adriano.

4. — LATO NORD-OVEST. — Intorno alla descritta stanza rotonda girava dunque l'angolo ovest e dava origine all'ultimo lato, quello lungo di nord-ovest, che passa a pochi metri di distanza dal grande edificio rotondo. Nella piazza del Plebiscito, subito dopo aver attraversato la via omonima, il muro torna sopra terra e vi rimane per una trentina di metri con l'altezza media di due metri. In questo braccio di muraglia la stratificazione dei blocchi segue dapprima la pendenza del terreno, e poi diviene a poco a poco orizzontale. È indizio questo che ci avviciniamo alla *porta principalis dextra*, per la stabilità della quale occorrevano i muri perfettamente a piombo. Della porta non resta alcun avanzo,

Fig. 15. — Particolare interno della torre rotonda.

solo pochi blocchi del muro attiguo di destra si vedono al piano terreno della casa Togni in via di Mezzo della Rotonda n. 24.

Nessun altro avanzo del lato di nord-ovest resta più sopra a terra; convien però notare che il suo tracciato seguiva il muro di prospetto delle case alla destra della via dell'Abbazia di S. Paolo che sono tutte fondate su di esso, e tagliava poi la piazza S. Paolo fino a ricollegarsi con l'angolo nord descritto (fig. 6). Infatti, in alcuni lavori per l'acqua eseguiti nella detta piazza nel 1904, si ritrovarono vari blocchi ancora al posto (1) della stessa guisa di quelli che abbiamo veduto per il resto del recinto. Data la forte pendenza del terreno i blocchi erano disposti a strati orizzontali.

(1) Notizie degli Scavi, 1904, p. 52 (figura),

II. — COSTRUZIONI INTERNE.

1. — CASERME E FABBRICHE MINORI. — Come si è già detto in principio, le maggiori costruzioni interne dell'accampamento sono: la piscina a cinque ambienti e l'edificio rotondo, al presente chiesa di S. Maria della Rotonda. A questi si aggiungono alcuni avanzi di caserme, due sale termali, una conserva minore, altre sale con nicchie, due tratti di strada selciata e vari bracci di cunicoli d'acqua; tutti avanzi sparsi quà e là per il recinto e quindi inadeguati a darci un'idea della pianta originale e della sua complessità.

Esamineremo prima le costruzioni minori, sia perchè hanno una più stretta attinenza con la natura del monumento, sia perchè le due maggiori richiedono uno studio più accurato e ci conducono più direttamente alla datazione del castro e alla sistemazione di tutte le altre.

Le costruzioni minori si possono dividere in due gruppi:

1° — costruzioni conosciute prima degli scavi del 1915-1916.

2° — costruzioni scoperte durante i detti scavi (1).

Per ambedue i gruppi seguiremo lo stesso ordine usato pel muro di cinta, cioè da sinistra verso destra, partendo dall'angolo nord presso l'Abbazia di S. Paolo.

I° gruppo. — I primi avanzi si incontrano nel giardino delle Dame del Sacro Cuore, alla distanza di circa 80 metri dall'angolo nord: si trova dapprima un muro di sostegno (fig. 16) costruito a strati alternati di laterizi e blocchetti squadrati di peperino, quasi parallelo al muro di cinta nord-est del castro, dal quale dista m. 9,15; è situato a m. 3,50 più in basso del detto muro, secondo il moderno livello di entrambi e sorregge la prima terrazza digradante verso l'interno.

Di fronte ad esso correva la via perimetrale interna dell'accampamento, detta *intervallum* (2), di cui si sono ritrovati altri avanzi nella via del Plebiscito.

Circa sessanta metri più lontano dal muro, rimangono due bracci di acquedotti molto vicini e convergenti fino ad incontrarsi; presentano la stessa larghezza di m. 0,44 e la stessa costruzione in tutto laterizio, piuttosto fine e unito con notevole strato di malta, con la volta a cappuccina, onde non v'è dubbio, che giungendo da due località diverse, dessero poi origine ad un acquedotto comune. La pasta rossa e dura del laterizio e il suo tenue spessore lo mostrano di età severiana; se ne percorrono carponi alcuni metri per ciascuno, senza però incontrare nei bipedali della volta alcuna leggenda.

(1) Le costruzioni del I° gruppo sono ancora conservate quasi completamente, mentre quelle del II° gruppo furono demolite per le esigenze dei lavori.

(2) Questa via costituiva una specie di spazio libero, fra il muro di cinta e le prime fabbriche interne, per i movimenti delle truppe operanti la difesa, come ritroviamo in tutti i castra secondo le prescrizioni di Polibio (VI, 31) e di Igino (c. 14).

Nell'orto delle Suore Polacche Nazzarettane, fra l'angolo est e la torretta quadrata, si vedono altri muri (tav. IX) orientati in senso ortogonale al lato di sud-est. Essi formano cinque terrazze digradanti verso oriente e larghe, la più alta m. 34,90, la seconda m. 20,40, la terza m. 14,10, la quarta m. 31,50 e la quinta m. 14,10. Quasi tutti i muri sono ridotti alla pura ossatura in opera a sacco, tranne quello di sostegno alla seconda terrazza, che conserva quasi tutta la cortina e si presenta più complesso degli altri. È costituito di due muri paralleli, distanti m. 5,50, tra i quali si apre una fila di stanze, di cui una sola è visibile quasi per intero.

Accenni di un'altra stanza, e forse di un'altra fila, si vedono a est di essa. Notevole è anche il muro sostruttivo della terza terrazza, costruito a tufelli e mattoni, come quelli

Fig. 16. — Muro sostruttivo nel giardino dell'Abazia.

scoperti nel 1916. Il muro della quarta terrazza è stato rappezzato e prolungato in epoca moderna, sicchè oggi è appena riconoscibile (1).

Questo sistema della divisione in terrazze ci mostra il modo come i costruttori del castro seppero ripartire il forte dislivello esistente fra i due lati estremi, facendo sì che la maggior parte delle caserme giacessero in piano. Il sistema, benchè comunissimo presso i Romani, specie nelle loro ville, doveva essere piuttosto difficoltoso per un accampamento, ove si imponeva la necessità delle communicazioni in piano. Gli avanzi descritti occupano

(1) Il Rosa, nella pianta dei *castra Albana*, riprodotta alla tav. X, ricostruisce in questo luogo, fino quasi alla *via principalis*, un grande complesso di fabbricati che certamente non vide, essendo la regione, dal suo tempo (1854) ad oggi, quasi immutata. Detta pianta fa parte di quella più generale della « Villa Albana dei Cesari » conservata presso la R. Soprintendenza agli Scavi di Roma. Il valore del rilievo del Rosa è molto limitato.

nel castro l'estremo orientale della *retentura*, cioè della zona situata fra il *praetorium* e il lato della *porta decumana*.

Presso la chiesa della Rotonda si trova un complesso di avanzi molto importante per la sua singolarità. Si tratta di due gruppi distinti, uno sotto i palazzi Giorni, Carnevali e Ronca, in via di mezzo della Rotonda, l'altro sotto le scuole comunali nella piazza del Plebiscito. Il primo gruppo, che è un pò più antico, è visibile per la maggior parte nelle cantine del palazzo Giorni, con ingresso dal tinello n. 45. È situato a quasi 3 metri di profondità dalla strada e consta di due stanze, o forse meglio di due bracci di un largo

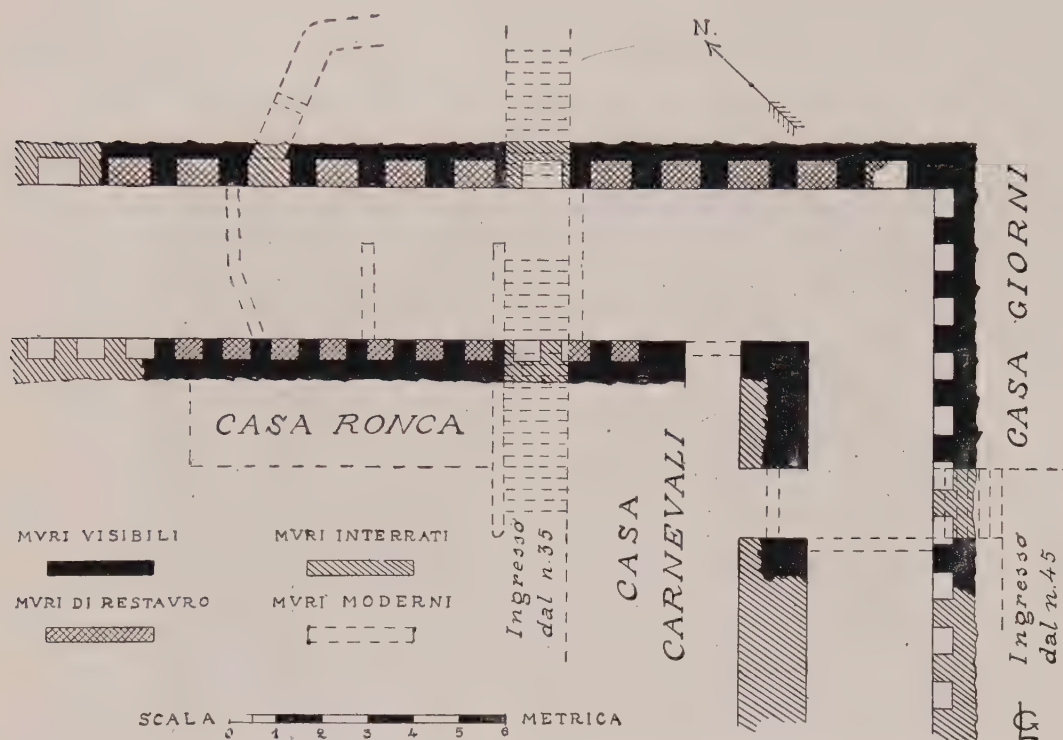



Fig. 17. — Pianta del corridoio sotterraneo.

corridoio, troncato agli estremi da muri moderni, nel quale si aprivano altri ambienti (fig. 17) pure essi al presente richiusi (1).

Il primo braccio del corridoio è largo m. 2,70 ed ha, nel tratto rimasto, 5 nicchie larghe m. 0,59, profonde 0,45 e alte 0,89, situate a m. 1,05 dal pavimento e alla distanza di m. 0,59 l'una dall'altra; altre due nicchie, almeno, sono state tagliate dalla scala moderna. Il secondo braccio è largo m. 3,29 ed ha anch'esso 5 nicchie, ma richiuse in opera reti-

(1) Uno o due di questi ambienti servono come scarico alle cantine superiori per mezzo di botole e sono inaccessiblli, ciò che impedisce purtroppo di completarne la pianta.

colata al paro della parete. Una nicchia, ove la riempitura è in parte stata tolta, ci dà le misure complete, cioè: larghezza m. 0,89, altezza m. 0,89 e profondità m. 0,59; i pilastri intermedi sono di m. 0,59. La parete interna sembra costituita da un pilastro di forza nel mezzo (m. 2,80 × 1,50), forse isolato da due passaggi laterali.

La costruzione è tutta omogenea, anche quella di riempitura delle nicchie: è in opera reticolata di peperino, grossolana e trascurata (fig. 18); egualmente i blocchetti parallelepipedi che formano le spallette e le piattabande delle nicchie sono male squadrati; un forte intonaco a signino rivestiva tutte le pareti e un semplice musaico bianco e nero (palombino e selce), composto di tasselli alti circa 4 cm. e con lato di cm. 1 e mezzo, ricopriva il pavimento. La volta, che ha inizio sopra le piattebande delle nicchie, non sembra antica.

Fig. 18. — Veduta del corridoio sotterraneo.

Dal n. 35 di via di mezzo della Rotonda, attraversando un cortile e scendendo per una scala, si può vedere il seguito di questo secondo corridoio, in una cantina di proprietà dei fratelli Stella di Albano sottostante alla casa della signora Sofia Ronca. Quivi rimangono altre quattro nicchie della parete di destra (una quinta è stata tagliata dalla scala) costruite e chiuse allo stesso modo (fig. 19). Nella parete di sinistra, ad un livello più alto, sono cinque nicchiette minori o finestrelle, anche esse richiuse da muro reticolato, larghe cm. 60, con pilastri intermedi di cm. 45. Il muro di fondo della cantina è moderno; da un foro aperto in alto si vede il proseguimento del corridoio antico per altri 4 metri almeno, interrato però fin quasi al livello della volta.

È difficile poter dire a che scopo servisse il descritto corridoio; la migliore ipotesi è che fosse un criptoportico termale, come fanno pensare il suo livello molto basso, le nicchie o finestrelle nelle pareti e il rivestimento in signino. Siamo di fronte ad un notevole fabbricato del castro, contemporaneo alla torretta rotonda esistente nel mezzo dell'angolo ovest e ai muri poco distanti a sud, fabbricato costruito in un'epoca già decadente e non certo per gli usi di una villa imperiale. Stante la fattura così trascurata e fuori del commune, il reticolato non offre una datazione precisa; lo stesso si dica del musaico del pavimento. Ad ogni modo esso rappresenta uno degli ultimissimi esempi di reticolato nella campagna romana, assai posteriore a Domiziano, del quale abbiamo a poca distanza esempi molto belli per paragone; approssimativamente può fissarsi fra l'età degli Antonini e quella Severiana, e il suo uso si spiega soltanto con la presenza del materiale sul luogo, che venne cavato e lavorato ivi stesso.

Fig. 19. — Particolare del corridoio sotterraneo.

Il secondo gruppo si trova, come si è detto, a sud-ovest della chiesa della Rotonda, (fig. 13) e vi si accede dalla piazza del Plebiscito n. 12, traversando un cortiletto e scendendo per una cantina; le aperture moderne hanno guastato la disposizione originale e rendono difficile lo studio; tuttavia si possono distinguere due grandi stanze a contatto, con una intercapedine tra le pareti, riempita di condutture rettangolari di terracotta (cm. 11 × 6; spessore cm. 1, 2) poste fra due strati di bipedali. Il livello odierno dello cantine è di circa 2 metri più basso dell'antico e quindi taglia i muri delle stanze sotto il pavimento; si tratta dell'ipocausto di un edificio termale. Alla destra del muro di divisione delle due stanze si apre un cunicolo d'acqua a sezione rettangolare, coperto da uno strato di bipedali in piano. Il cunicolo, largo m. 0,54 e alto m. 0,29, appare di immissione per la pendenza verso l'interno.

Abbiamo il modo di datare queste stanze: i due primi bipedali che formano la copertura del cunicolo, portano impresso, a caratteri chiarissimi, il bollo del C. I. L. XV n. 408 b, dell'età di Caracalla; ciò fa ritenere probabile che tutto l'edificio risalga a Caracalla. Anche il laterizio delle stanze va d'accordo con l'epoca dei bipedali, per lo spessore e per la malta.

Risalendo la collina, a levante della chiesa della Rotonda, ritroviamo una caratteristica conserva d'acqua, situata in parte sotto la via Aurelio Saffi e in parte sotto i fabbricati

che si elevano alla sua destra segnati coi numeri civici 42, 44 e 46; è divisa in tre ambienti (1) con tramezzi moderni e misura una lunghezza totale di circa m. 30, su di una larghezza di m. 4,16. Nel lato corto di ponente (situato nel primo ambiente, accessibile dal n. 42), si apre il cunicolo di scolo, alto m. 1,60 e coperto a volta in muratura, che si può percorrere per parecchi metri. La costruzione della lunga conserva è in opera laterizia, alquanto scadente, intonacata con signino a grosse scaglie di cotto: la volta è a mezza botte (2).

Dobbiamo ricordare infine gli avanzi di muri venuti in luce nel 1914 presso il lato nord-ovest (3), alcuni dei quali erano in opera quadrata simile a quella del recinto, altri a laterizi e tufelli alternati, altri intonacati a coccio pesto con segni del fuoco, e uno soltanto in opera laterizia; in questo ultimo fu trovato un mattone col bollo C. I. L. XV 962 b, di età adrianea. È importante ricordare che i muri, quantunque paralleli fra di loro non erano a squadro col muro perimetrale di recinto, ma formanti angolo con esso, ciò che fa pensare che i muri fossero anteriori al castro e demoliti per la sua costruzione (4).

II° gruppo. — Visto quanto esisteva dell'interno del campo fino al 1915, veniamo alle odierne scoperte. Esse saranno illustrate con la nota competenza, dal sig. Gatti, tecnico della Soprintendenza agli Scavi di Roma, nelle Notizie degli Scavi del 1917, per cui io mi limiterò a riassumerle, fermandomi su alcuni punti che per il presente lavoro hanno un particolare interesse.

I ritrovamenti principali sono avvenuti lungo le due vie ché tagliano Albano per tutto il senso della profondità a monte: la via Aurelio Saffi e la via dell'Anfiteatro di Domiziano. Cominciamo da quest'ultima per seguire a un di presso lo stesso ordine da sinistra verso destra tenuto finora. Il taglio della fognatura fu cominciato alquanto a sud del punto in cui il lato nord-est attraversa la via, all'altezza, circa, della torretta rettangolare. Da questo punto fino davanti alla *porta principalis sinistra* si è ritrovata una fitta rete di celle, costruite quasi tutte nella stessa maniera (fig. 20) in *opus mixtum*, di laterizi e tufelli alternati, con le pareti e il piano rivestiti di cocciopesto: l'orientamento era identico a quello del castro. Le misure delle celle avevano una media di m. 4,50 × 4,50, e uno spessore di m. 0,45. Nella demolizione fu rinvenuto un solo laterizio con bollo, rettangolare, in cui si leggeva in ottimi caratteri L. V. F. (C. I. L. XV 2370), di età incerta e di fabrica suburbana. Fra i muri in *opus mixtum* erano incorporati alcuni muri in *opus reticulatum*, di ottima fattura, evidentemente di età anteriore, appartenenti forse al I sec. a. C.

(1) Il terzo ambiente è difficilmente accessibile e io stesso, che lo vidi una prima volta nel 1913, dovetti lo scorso anno rinunciare a visitarlo di nuovo. Non ricordo se vi rimanga lo speco di immissione.

(2) La volta del primo ambiente fu rotta durante i lavori della fognatura nella via Aurelio Saffi e poi ripresa con muro moderno. Sul pavimento vi sono costruite delle vasche.

(3) Notizie degli Scavi, 1904, pag. 52 (figura). Cf. pianta generale alla tav. IX.

(4) Questa ipotesi sarà confermata quando avremo fissato l'età della fondazione del castro.

Più ad est si trovarono alcuni cunicoli di scolo con le sponde in laterizio e la copertura a cappuccina, di cui uno sotto la via Cavour, largo m. 0,90 costituiva probabilmente il tronco principale della fognatura (cf. tav. IX) che nel basso del castro raccoglieva le acque e le conduceva allo scarico (1).

Quasi di fronte alla porta del Seminario Apostolico, in via dell'Anfiteatro, avvenne la scoperta più notevole. A m. 1,10 di profondità si trovò una larga strada selciata col noto sistema a poligoni di selce, fornita ai lati delle crepidini in peperino e di un canaletto di scolo fra le crepidini e l'inizio della selciatura (fig. 21 e 22). La parte selciata era larga m. 2,10. È fuori di dubbio che questa strada fosse la *via principalis* che riuniva le due

Fig. 20. — Avanzi di celle nella via dell'Anfiteatro.

porte omonime, ciò che è provato dalla vicinanza con la *porta principalis sinistra*, nella quale imbocca perfettamente.

Pochi avanzi dette il taglio della via del Plebiscito quasi parallela al lato sud-ovest, sia perchè è sollevata di due metri, dal piano antico, sia perchè si trova in gran parte sopra la via di circonvallazione interna. Di questa via, l'*intervallum*, situata fra il primo

(1) La grande quantità di spechi e fognoli che si rinvenne entro tutto il recinto dell'accampamento mostra come esso fosse ampiamente irrigato. Scrive il Giorni (*Albano*, p. 70) « Molti acquedotti e 30 ne scoprì Battista Alberti al tempo di Pio II si partivano da questo (il cisternone nell'alto del castro) portando l'acqua ai rispettivi luoghi, massime alle terme (intende quelle di Cellomaio presso la stazione ferroviaria) e degli archi di questi se ne scoprirono nei sotterrenei del palazzo Savelli, mentre di fuori erano vaghe fontane con sfingi » cf. Riccy, *Memorie*, p. 132 e C. I. L. XV, 2312-2313 (fistole di piombo col nome del *plumbarius*).

ordine di celle, attaccate al muro di cinta, e le altre celle dei riparti interni, venne in luce un bel tratto, lastricato allo stesso modo della *via principalis*. Di essa però non si potè misurare la larghezza, a causa dello stretto taglio del cavo. Un complicato intreccio di muri dette poi la piazza del Plebiscito, in cui si videro molti blocchi di opera quadrata caduti dal vicino muro di cinta (fig. 13). Altri muri di celle in opera mista a tufelli e mattoni si videro nella via dell'abbazia di S. Paolo e nel vicolo d'Aste, ove tornarono in luce anche blocchi poligonali di antica selciatura.

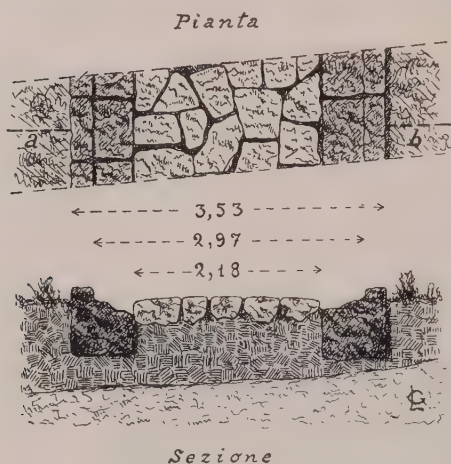



Fig. 21. — Via principalis.

In generale da tutti gli avanzi visti in questi lavori possiamo stabilire che le celle del castro erano costruite preferibilmente in opera mista con laterizio sottile e rossastro della fine del II° sec. o principio del III° d. C. e con blocchetti di materiale locale, a guisa dei tufelli. Lo stesso laterizio era adoperato nelle sponde dei cunicoli sotterranei. Soltanto presso il muro di cinta troviamo alcuni muri in opera quadrata, simili a quelli che servivano di fortificazione alla porta pretoria, il che fa pensare che le stanze che si attaccavano al muro di cinta fossero costruite nella

Fig. 22. — Via principalis.

stessa maniera per maggiore simmetria e solidità. In opera reticolata invece, erano costruiti gli ambienti presso la chiesa della Rotonda — i quali probabilmente facevano parte di un complesso termale, insieme con gli altri vicini in laterizio — e la torretta rotonda dell'angolo ovest.

Dell'accampamento di Albano non conosciamo altro: troppo poco invero per poterlo studiare con cognizioni precise e potersi formare un concetto del suo notevole sviluppo interno. Esso però non è completamente distrutto, anzi si conserva, meglio di quanto non si possa credere, al di sotto delle case moderne, che sono per la maggior parte fondate sui muri antichi, allo stesso modo che molte vie seguono il tracciato delle vie antiche. Uno sguardo alla pianta (tav. I) lo mostra molto chiaramente. Importante sarebbe per noi conoscere qualche cosa del *praetorium*, che secondo l'uso comune sorgeva al di sopra dell'incrocio formato dalla *via principalis* con la *via praetoria* (1), di fronte a questa porta, sito che è oggi indicato dall'isola ad est della via Aurelio Saffi, fra la via di Castro pretorio e la via di Propaganda. Ma questo luogo, totalmente racchiuso fra case civiche, è per la maggior parte inesplorabile.

2. — EDIFICIO ROTONDO. — È oggi occupato dalla chiesa di S. Maria Maggiore, comunemente detta *S. Maria della Rotonda*, dalla forma interna dell'edificio. Il passaggio al culto cristiano avvenne in epoca molto antica e anzi questa chiesa si considera per antichità la seconda di Albano, dopo la basilica costantiniana.

Narra la tradizione che nel sec. VIII, durante la persecuzione degli Iconoclasti, da alcune monache dell'ordine di S. Agostino, fuggite dall'Oriente, vi fosse trasportata una miracolosa immagine della Madonna e l'edificio le venne perciò consacrato. All'opera del Giorni (2) rimando per le vicende della chiesa nel medioevo, fino al sec. passato. Noi consideriamo invece l'edificio antico, nel doppio aspetto, interno ed esterno.

A. — *Interno*. — La chiesa odierna conserva evidentemente nell'interno lo stesso giro antico, sebbene il muro originale non sia più visibile a causa dell'intonaco che lo ricopre. Il diametro misura m. 15,60, e la circonferenza m. 49,10. Dobbiamo però riconoscere nel muro antico alcune particolarità che lo rendevano assai più vario e complesso. E prima di tutto dobbiamo togliere l'abside, (fig. 23) che per la decorazione esterna a piccole mensole di peperino e a mattoni posti a punta di diamante si rivela all'incirca del sec. XII°. Esaminata la costruzione fino allo strato più basso non vi si riconosce alcun indizio di antichità, per cui si può asserire con certezza che l'edificio primitivo non era absidato. (3)

(1) Il Rosa (tav. X) segna invece il pretorio più in alto, quasi al di sopra della conserva d'acqua, e ne dà una pianta che è una semplice supposizione. Cf. Canina, *Edifizi*, VI, tav. LIX.

(2) Giorni, *Notizie istoriche sulla antica prodigiosa immagine di S. Maria della Rotonda*, Velletri 1840; Id., *Storia di Albano*, *p. 129*.

(3) L'abside ha doppia forma: all'esterno circolare e all' interno trapezoidale; fra i due muri esiste una intercapedine, nella quale si penetra dal solaio del retrochiesa, per mezzo di uno sportello, situato dietro alla immagine della Madonna. Quivi si può vedere l'abside per intero nella forma originale e studiarne i vari adattamenti fino al secolo passato. Nell'abside originale si trova dapprima un vano, a forma di nicchia, aperto nella grossezza del muro, che fu in una data epoca chiuso con una ferrata; dalla parte interna è scorniciato con quattro stipiti

Dopo di ciò dobbiamo aprire nella parete curvilinea quattro grandi nicchie a distanze eguali, nei punti ove il cerchio iscritto nel quadrato della figura esterna, lasciava uno spazio rivelante (fig. 23 A). Che così fosse, abbiamo la prova in una nicchia ancora ben visibile dietro la sacrestia e nel vuoto delle altre che si sente nei luoghi corrispondenti della parete odierna. La nicchia rimasta forma ora un piccolo stanzino oscuro, che si apre alla sinistra del corridoio che dalla sacrestia conduce alla chiesa (fig. 24). La nicchia è dimezzata, essendo l'altra metà stata rotta per aprirvi il corridoio; il fronte fu poi chiuso con un tramezzo al paro della parete della chiesa. La copertura è a mezza calotta gettata. Tanto essa quanto la parete conservano parte dell'intonaco medievale, colorato con fascie rosse, gialle e verdi;

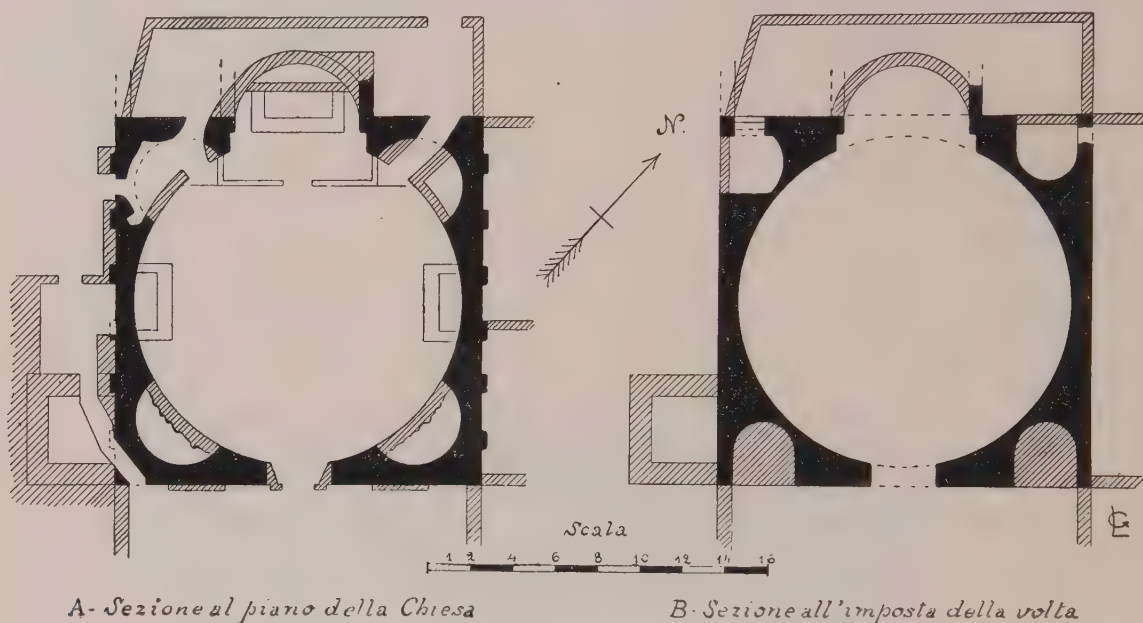



Fig. 23. — Pianta della « Rotonda ».

in basso si nota il viso di un santo con nimbo giallastro, dipinto su campo rosso, a grandezza quasi naturale. La nicchia misura un diametro approssimativo di m. 4,40. La costruzione è parte in laterizio e parte in reticolato.

Circa l'esistenza della nicchia situata all'opposto di questa (cioè alla sinistra, entrando, all'ingresso della chiesa) abbiamo la testimonianza di alcuni canonici di Albano, i quali, una ventina di anni or sono, in occasione dei restauri al coretto superiore, videro nella parete

di epoca romana, e vi doveva essere collocata anticamente la immagine della Madonna; intorno al vano è dipinto un baldacchino di stile barocco, terminante in alto con due fiocchi, legati con un cordone e appesi ad un finto chiodo. Nella parte superiore dell'abside sono incastrati vari pezzi di cornicioni romani del II e III secolo, risegati per altri usi e ivi posti in epoca piuttosto recente, sebbene prima della costruzione del secondo abside trapezoidale.

un largo vuoto semicircolare ornato con pitture, che scendeva a tre metri di profondità dal piano della chiesa: nel pavimento « antico » furono raccolti avanzi di musaico bianco e nero, simili a quelli che sono ora incastrati presso la balaustra dell'altare maggiore.

Anche la nicchia dell'angolo est deve essere conservata quasi per intero, al di dietro della parete. (1) Al contrario quella di ovest non è più visibile, almeno dal pavimento odierno in su, perchè è stata malamente traforata per l'ingresso alla sacrestia dalla piazza del Plebiscito. È notevole però che la copertura dell'ingresso mantiene la forma di calotta.

B. — *Esterno.* — Vediamo ora quale fosse la forma esterna, che dal solo esame della chiesa allo stato attuale, non appare chiara. La facciata della chiesa, opera del secolo passato, nasconde con i due larghi pilastri aggiunti, il muro antico. Questo muro fu visto dal

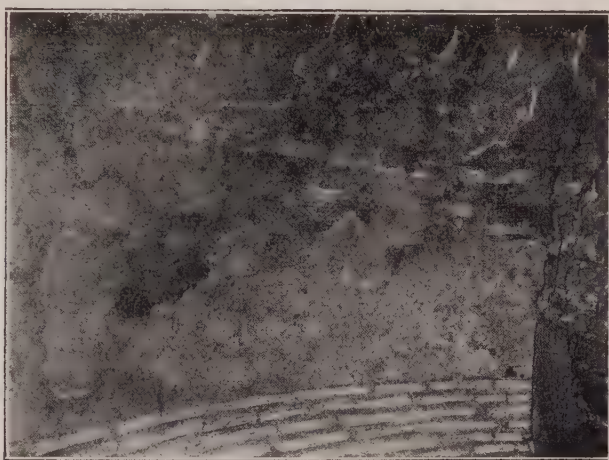



Fig. 24. — Nicchia interna della « Rotonda ».

Labruzzi e disegnato con molta esattezza in una delle sue vignette, riprodotta alla tav. XI, 2, dagli originali conservati presso la Biblioteca Sarti di Roma (2), dove appare la costruzione antica a reticolato con fascioni laterizi fino quasi al tetto, e la parete perfettamente rettilinea. La porta della chiesa era ancora ornata al suo tempo (3) con l'architrave in

(1) L'esistenza delle due nicchie è confermata dal Giorni (*Notizie istoriche sull'antica prodig. imagine..., p. 2 s.*) il quale aggiunge che « osservatesi entrambe nel 1829 serbar si videro a vivi colori le loro pitture, consistenti in quanto ad una nel Battista in carcere coll'immagine a lato di un divoto e l'iscrizione sotto alla ferriata del carcere *Mutius Aretius pro sua devotione*; ed in quanto alla seconda (che però il Giorni non vide) nel feretro di un Santo portato da quattro diaconi, che io lo direi S. Agostino, i cui funerali, abbiamo, che celebrati vennero con magnifica pompa dal clero ». Sarebbe opera molto meritoria riaprire le nicchie descritte e rimettere in luce le pitture. Meglio ancora sarebbe approfondire la chiesa fino al piano antico e togliere l'intonaco moderno a tutti i muri, entro e fuori, facendo sì che il monumento possa apparire di nuovo nel suo vero aspetto.

(2) Cf. Ashby, *Dessins* v. III, 25.

(3) Cf. Piranesi, vol. XI, tav. XIX, fig. 1, e tav. XX, fig. 1, « disegno di due antiche cornici oggi stipiti della porta della chiesa detta la Rotonda in Albano ». Il terzo stipite è eguale a quello della tav. XX del Piranesi e della nostra fig. 26.

marmo, lavoro romano di molto pregio e di finissimo intaglio che fu tolto nel secolo passato per i restauri alla facciata e trasportato nel cortile del Seminario, ove già si trovavano gli altri due stipiti (fig. 25 e 26) tolti in epoca anteriore.

Un lato dunque era rettilineo. Ma abbiamo la prova anche per un altro lato, quello consecutivo di destra. Nella via di Mezzo della Rotonda, per una porta segnata al numero civico 18, dopo aver attraversato un piccolo recinto tenuto a rimessa, si discende in una cantina situata a tre metri di profondità dal piano stradale e a circa m. 2,50 dal piano della chiesa. La cantina, di forma quasi rettangolare, è lunga m. 16 — divisa in due da un muro trasversale per rinforzo dello stabile superiore. Questa cantina, per tutta la sua lunghezza, ha la parete di destra formata dallo stesso muro antico esterno dell'edificio. Il muro è in ottimo laterizio di grosso spessore e unito con forte malta (fig. 27); si notano a distanze eguali i rinforzi di bipedali nella costruzione, indizio dell'età domizianea. La parete, sebbene rettilinea, non è tutta liscia; ogni m. 1,72 di muro, vi sono alcuni pilastri (larghi cm. 89) leggermente sporgenti, anch'essi in laterizio, posti per rinforzo e forse anche per decorazione. I pilastri, in numero di sei, erano certamente visibili all'esterno, perchè tutta questa parte, ora sotterranea, era in antico sopra terra. Infatti in alcuni punti si distingue rasente al pavimento la risega delle fondazioni in *opus caementicium*, a piccole scaglie di peperino.

Fig. 25. — Avanzo di trabeazione marmorea (dalla chiesa della « Rotonda »).

Dimostrato che due lati contigui dell'esterno erano rettilinei sarà facile concluderne che tutto l'edificio avesse la forma rettangolare. I pochi avanzi che si possono riconoscere degli altri due lati lo confermano pienamente.

Il lato di nord-ovest, cioè quello dell'abside, è visibile nella parte alta, perchè nel basso l'adattamento della chiesa e della sacrestia hanno guastato ogni cosa. La parte alta si vede in parte dall'esterno, in parte dall'interno dello stabile che gli è addossato. All'esterno (dalla via di Mezzo della Rotonda) si nota un grande arco, chiuso nel medioevo, situato quasi ad eguale distanza tra lo spigolo nord e l'abside. Penetrando nello stabile indicato, al portone

n. 17 (appartamento di destra) si può accedere fino all'ambiente retrostante all'arco, ove rimane una bellissima nicchia semicircolare allungata, di grandi dimensioni e in origine del tutto aperta. La nicchia è larga m. 3,01, profonda, senza la chiusura medioevale, m. 2,78 e ricoperta di una volta in muratura a sacco. I muri parietali, dal basso fino alla spinta della volta, sono in reticolato a ricorsi laterizi; il reticolato è perfetto, in peperino, e i laterizi sono spessi, ben cementati con uno strato compatto di malta. Reticolato e ricorsi si succedono nel modo seguente, procedendo dall'alto in basso:

1° — volta a sacco, a forma di mezza calotta, con raggio di m. 1,50.

2° — cm. 64 di laterizi, di cui uno strato superiore di bipedali e 11 strati al di sotto di mattoni triangolari, dello spessore di mm. 35 a 45.

3° — cm. 83 di reticolato; base media, cm. 8 × 8.

4° — cm. 25 di laterizi, divisi in 5 filari.

Fig. 26. — Avanzo di trabeazione marmorea (dalla chiesa della « Rotonda »).

5° — cm. 83 di reticolato; eguale a quello superiore.

Il pavimento della stanza è lo stesso antico e si trova a m. 2,55 sotto la imposta della volta; esso corrisponde al disopra del breve corridoio che dalla sacrestia conduce alla chiesa.

La costruzione di questa nicchia è certamente di età domizianea, età che corrisponde e trova anzi il riscontro perfetto nel laterizio esaminato nel lato nord-est. Da ultimo gli avanzi di *opus reticulatum* del lato sud-est, secondo il disegno del Labruzzi, e un tratto di bel reticolato ancora visibile nel solajo del corridoio che gira dietro l'abside, dimostrano che tutto l'edificio è di un epoca sola, cioè che è tutto opera di Domiziano.

Una seconda nicchia quasi identica alla descritta si può vedere ancora intatta nel lato di sud-ovest, a ridosso dell'angolo ovest (fig. 28). Vi si accede per una botola aperta nel soffitto del retrochiesa da questa parte, la stessa botola che immette nel solajo sopra ricordato. Alla nicchia si doveva salire anticamente mediante una scala in muratura, di cui rimangono gli ultimi tre gradini addossati al lato di nord-ovest dell'edificio, nel quale si

apre l'ingresso (fig. 23 *B*). La parete di fondo della nicchia è leggermente arcuata e non semi-circolare come l'altra: il fronte è chiuso da un tramezzo moderno. La costruzione è in tutto laterizio nei pilastri d'ingresso e *in opus mixtum* nelle pareti, con questa disposizione dall'alto in basso:

1° — volta a sacco, foggiata a mezza botte sul davanti e a conchiglia sul fondo, con la imposta a m. 1,88 dal pavimento.

2° — cm. 70 di laterizio con strati di bipedali intermedi.

3° — cm. 89 di reticolato; base media, cm. 8 × 8.

4° — cm. 29 di laterizi e bipedali che attaccano col pavimento.

Fig. 27. — Lato nord-est della « Rotonda ».

La qualità e la disposizione del materiale sono identiche a quelle esaminate per l'altra nicchia, per cui anche l'epoca di costruzione è la medesima. La forma invece è differente, ciò che fa pensare che fosse differente anche l'uso delle due nicchie: infatti la prima, semicircolare e aperta soltanto sul davanti, senza alcun accesso praticabile, appare soltanto decorativa; mentre la seconda, leggermente arcuata, alla quale conduceva una apposita scala, sembra piuttosto una stanzetta, posta ad un piano elevato e riconnessa con altre stanze vicine. In tal modo si spiega anche la asimmetria della loro collocazione nell'edificio.

Erano queste le sole nicchie ricavate nei quattro lati? Sebbene lo stato odierno del monumento non permetta di riconoscerne altre, tuttavia è facile supporre che anche i lati

di sud-est e nord-est avessero le loro: specialmente il lato di sud-est, l'attuale facciata (1), che doveva formare anche anticamente il lato principale, e quindi ornato in maniera più notevole. L'altro lato è addossato a case private, che si sono servite di esso per poggiarvi le travature dei piani ed è perciò molto rovinato.

Cerchiamo ora di rintracciare a quale profondità si trovi il piano antico, ciò che possiamo fare soltanto per induzione, essendo oggi il sottosuolo inesplorabile. Gli antichi scrittori si occuparono della questione, con qualche divergenza: il Nibby (2) dice: « il pavimento antico è di circa sei piedi (m. 1,80) sotto l'attuale ed è di mosaico bianco e nero ornato di arabeschi »; il Giorni (3): « dodici palmi circa (m. 2,66) più sotto dell'odierno, ove si profondano le sepolture »; il Riccy (4) infine dà la stessa misura, ma la correda di alcune notizie importantissime. « Il suo piano resta dodici palmi più sotto del moderno, che è quanto dire al piano delle sepolture, il quale è tutto coperto di antico mosaico bianco e nero rappresentante fiorami, per quanto mi fu lecito osservare. Restava la sommità del Tempio scoperto nell' istessa forma del Pantheon di Roma, fin' a che il Cardinal Virginio Orsini, Vescovo d'Albano, nell'anno 1673 la fece coprire di un lanternino foderato di piombo, come si vede al presente ». La profondità di 12 palmi, data dal Riccy e dal Giorni è la più accettabile e corrisponde presso a poco a quella delle fondamenta del lato nord-est. (5) Dobbiamo però notare che il mosaico che ricopre questo pavimento non è romano, ma cosmatesco, come si vede dai pezzi che sono stati tratti dal pavimento in varie epoche e che adornano ora il moderno piancito nel centro della chiesa e presso la balaustra dell'altar maggiore. Questo pavimento, per ragioni a noi ignote, e

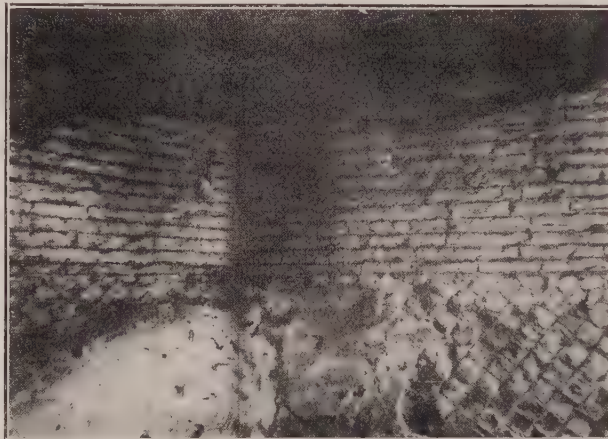



Fig. 28. — Nicchia esterna della « Rotonda ».

(1) Penetrando nelle soffitte dello stabile situato in via di Mezzo della Rotonda N. 18 (appartamento di sinistra) si vede ancora lo spigolo sud del monumento con un tratto del lato sud-est e della volta; a poca distanza dello spigolo, resta un foro molto ampio e profondo, che non può dare accesso altro che ad una nicchia aperta sulla facciata. Per questo motivo, nella fig. 23, B, sono state ricostruite nel lato di sud-est due nicchie simmetriche, simili alla prima descritta.

(2) *Analisi*, I, pag. 95.

(3) *Albano*, pag. 72.

(4) *Memorie*, pag. 148.

(5) Si osservi che questa profondità è presso a poco la stessa delle due sale termali di età severiana di cui si è parlato fra le costruzioni interne del castro e che sorgono a pochi metri di distanza dal nostro edificio.

in epoca anche ignota, (1) fu rialzato di quasi tre metri e nel sottosuolo si stabilì un sepolcreto (2) praticabile per mezzo di chiusini dal piano della chiesa.

Ma la notizia più preziosa data dal Riccy, è il ricordo di una apertura semicircolare nella volta; la quale dimostra che l'edificio doveva essere scarsamente illuminato dalle pareti e quindi avere accessi piuttosto ristretti. Questi erano due, probabilmente; uno ove è l'ingresso odierno, e l'altro ove è l'abside. L'ingresso odierno, spogliato delle cornici marmoree nel secolo passato, (3) misura m. 2,70 di larghezza per m. 3 circa di altezza; approfondito di m. 2,50 fino al piano antico offre un vano di m. 5,50 × 2,70, sufficiente per un ingresso. Circa l'altro ingresso dalla parte dell'abside, ne abbiamo la prova in un muro antico ortogonale alla parete nord-ovest (4) che fu incorporato nell'abside (fig. 23 B); è rivestito a mattoni triangolari e è visibile dal soppalco del retrochiesa, ove l'intonaco dell'abside è caduto. Questo muro comporta l'esistenza di un altro eguale dall'altra parte dell'abside e quindi di un corridoio che immetteva nella sala rotonda. Che gli ingressi stessero soltanto nei siti suddetti e non agli estremi del diametro opposto, sta il fatto che il muro esterno di nord-est, conservato per intero fino al piano antico, non presenta alcuna apertura.

I due ingressi descritti, l'attacco del muro trasversale dietro l'abside, le nicchie o stanzette che si aprono all'esterno, all'altezza di un secondo piano, e gli accessi di scala sono prove più che sufficienti per dimostrare che l'edificio non era isolato, ma faceva parte di un complesso di costruzioni, pur essendo la costruzione principale.

*
* *

Passiamo ora ad esaminare a quale uso servì l'edificio rotondo e quale importanza ebbe nell'interno del castro.

Sino ad ora la tradizione lo aveva creduto senza discussione un tempio, e poichè Domiziano era specialmente devoto di Minerva e le celebrava ogni anno nell'Albano le feste

(1) Il Giorni *(Notizie istoriche sull' immagine della Rotonda p. 13)*, crede che l'innalzamento del piano sia avvenuto nel 1484, quando Paolo Orsini, messo di Sisto IV, vinse i Savelli e distrusse il loro castello con le adiacenze. A quell'epoca risalgono anche, secondo lui, i due altari minori del Crocifisso e di S. Giuseppe Calasanzio (già prima dedicati a S. Bartolomeo e a S. Anna) che sorgono allo stesso piano odierno.

(2) In un punto del lato nord-est, entro la cantina al n. 18, è franata la parete e cadono continuamente dall'interno rottami misti ad ossa. Spesso emana da questo buco un forte fetore di cadaveri, per cui è necessario provvedere.

(3) Come si è detto più sopra le bellissime cornici, di età posteriore a Domiziano e non appartenenti al monumento originale, si trovano ora nel giardino del Seminario. Altre cornici più rovinate ma di lavoro molto simile si conservano murate a guisa di finestra nel passaggio coperto che fiancheggia la chiesa a ponente, fra la piazza della Rotonda e quella del Plebiscito.

(4) Fu riconosciuto anche dal Canina, che lo segnò nella tavola 59 del volume VI dei suoi *Edifizi*, ma credendolo parte di una grande nicchia rettangolare.

Quinquatrie, (1) lo aveva attribuito senz'altro a Minerva. (2) Soltanto il De Rossi (3), studiando le prime memorie cristiane di Albano, aveva pensato che il tempio fosse dedicato al Sole e alla Luna; anzi nella relazione dell'adunanza dell'Istituto (21 marzo 1884) in cui egli tenne la sua dissertazione, lo si dà per dimostrato « Restituì il vero nome al tempio rotondo, creduto comunemente di Minerva e provò essere stato dominato: *Solis et Lunae* ».

Non sappiamo quali motivi ebbe l'illustre autore per tale identificazione (4) poichè la sua conferenza non fu pubblicata; ad ogni modo ciò che è certo, come ora vedremo, è che l'edificio non fu un tempio, o per lo meno fu creato con attribuzioni del tutto differenti e secondo le comuni conoscenze non passò mai a tempio, tranne che in età cristiana.

Gli argomenti per escludere che esso fosse un tempio sono veramente ovvii, e fa meraviglia come nessuno, neppure il De Rossi e il Tomassetti, vi abbiano pensato. Basta esaminare la pianta (fig. 23 *A–B*): quando mai un tempio ebbe nell'interno la forma circolare e nell'esterno quadrata, senza un portico o un *pronaos* sul fronte?

Conosciamo bene come fosse fatto il tempio romano: sia che fosse rettangolare, sia che fosse rotondo, esso conservava sempre lo stesso aspetto dentro e fuori, ed era inoltre fornito di molti altri elementi architettonici, quali la crepidine, il portico, il pronao, ecc., necessari per completare la sua architettura. Ora non solo il nostro edificio riunisce, inadeguatamente per un tempio, le due forme, rotonda e rettangola, ma si presenta del tutto restio alla aggiunta delle altre parti accessorie comuni ai templi. (5)

Osservando i vari generi di costruzioni romane, due soli si prestano per raffronto col nostro: il genere sepolcrale e il genere termale.

Fra i sepolcri ve ne sono alcuni che hanno, in pianta, la doppia forma. Citeremo, come esempio, nell'ambito della città: il sepolcro di *P. Aelius Gutta Calpurnianus* sulla via Flaminia, poco fuori della porta, scoperto verso la fine del secolo passato (6); il mausoleo di Cornelia, figlia di Scipione e moglie di Vazieno, alla sinistra della porta Salaria,

(1) Suet., *Dom.* 4, « *Celebrabat et in Albano quotannis Quinquatria Minervae, cui collegium instituerat: ex quo sorte ducti magisterio fungerentur ederentque eximias venationes et scenicos ludos, superque oratorum ac poetarum certamina* » Cf. Cass. Dio, 67, 1, 14; Iuven., 10 v. 114 ss. Per l'origine e il cerimoniale delle feste, v. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire* IV, 1 p. 802 ss.

(2) Le due stanze conservate sotto il palazzo Giorni furono ritenute una specie di sacrestia annessa al tempio ove solevano radunarsi i sacerdoti e prepararsi al culto. Cf. Giorni, *Albano* p. 72.

(3) Bull. Ist. 1884 p. 84.

(4) La sola memoria del *deus Sol* che io conosca per Albano è una iscrizione a lui dedicata da alcuni soldati della legione II Partica (c. I. L. XIV, 2256).

(5) Il Pantheon di Roma è l'unico tempio che si potrebbe, sotto qualche aspetto, paragonare col nostro edificio; ma — a parte il fatto che esso conserva anche all'esterno la forma rotonda, ha un portico frontale a doppio ordine di colonne e un timpano al di sopra — bisogna ricordarsi che assai probabilmente esso nacque come un ambiente delle terme di Agrippa, forse un *calidarium*, e solo nelle successive ricostruzioni fu ridotto all'uso religioso. Ciò spiega infatti la sua forma strana e la incomprensibile unione di un tempio con uno stabilimento termale. Cf. Lanciani, *Ruins and Excavations* p. 475 s.

(6) Lanciani, *Forma Urbis Romae,* tav. 1.

in parte ancora visibile (1); il grande sepolcro, detto nel medioevo la Casa Tonda, nel giardino di piazza Vittorio Emanuele (2); e sopra tutti il mausoleo di Adriano, circondato da un alto basamento quadrato, in mezzo al quale si erge il maschio rotondo (3). Fuori di Roma, sulle antiche vie consolari, sono specialmente degni di nota: il bel sepolcro detto « Torre Selce » fra il VI° e il VII° km. della via Appia (4), il mausoleo dei Plautii sulla via Tiburtina, a ponte Lucano (5), e un altro piccolo sepolcro attribuito a M. Liberale poco appresso, sulla stessa via (6).

Caratteristico è anche un grande sepolcro in Adalia, chiuso fra le mura della città (7).

Questi sepolcri però hanno una particolarità che li distingue assai nettamente dall'edificio di Albano; cioè non sono all'esterno del tutto quadrati, ma poggiano soltanto sopra un plinto quadrato, di altezza variante, mentre il corpo principale rimane rotondo e perciò non dà origine ad un vero cambiamento di forma: si noti poi che i sepolcri così fatti difficilmente hanno nicchie decorative all' interno, che è invece occupato da una o più stanze sepolcrali, spesso molto ristrette, alle quali si accede per mezzo di un corridoio.

Nel caso nostro, alle divergenze ora accennate di carattere generale, per riconoscervi un sepolcro, si aggiungono la troppa lontananza dalla via Appia (più di 100 metri), l'unione con altri ambienti che di sepolcrale non hanno alcun aspetto, e infine l'età domizianea dell'edificio, cioè contemporanea alla villa imperiale entro alla quale sorgeva, ciò che esclude nettamente la presenza di un sepolcro in quel luogo.

Assai più proficuo, al contrario, risulta il confronto con alcune sale, molto comuni negli stabilimenti balneari romani, le quali traggono la doppia forma dalla loro posizione, nel mezzo di altre sale a pianta rettangolare (Cf. fig. 29 e 30). Sono generalmente sale secondarie, situate più o meno distanti dalle maggiori, in condizioni però di speciale interesse: la ricca decorazione a nicchie, talvolta di forma complessa (fig. 29, *B*) e tutta la architettura curata con molto sfoggio, dimostrano che il loro uso era in prevalenza decorativo. Forse dobbiamo riconoscere in essi i celebri *nimphaea sive musaea*, luoghi di ritrovo dopo il bagno, allietati da statue e da fontane, così cari ai Romani per i loro convegni politici e letterari.

Ne abbiamo molti esempi, in quasi tutte le terme di Roma (8) alcuni dei quali, per la forma maggiormente istruttiva, sono riprodotti nelle fig. 29 e 30, in parte ripresi dagli

(1) Lanciani, *ib.* tav. 3.

(2) Lanciani, *ib.* tav. 24 (sulla antica via Labicana).

(3) Lanciani, *ib.* tav. 7 e 14; Borgatti, *Castel S. Angelo* Roma 1889.

(4) Canina, *Edifizi*, VI tav. XLIII.

(5) Canina, *ib.*, tav. CXXI e CXXII.

(6) Canina, *ib.*, tav. CXXII.

(7) Paribeni e Romanelli, *Studi e ricerche archeologiche nella Anatolia Meridionale*, in: Monumenti dei Lincei, XXIII (1914) p. 39-40, figg. 2-4.

(8) Quasi sempre queste sale sono due, eguali, in ogni edificio, poste simmetricamente o nel corpo centrale, o nel recinto perimetrale.

originali, in parte da disegni eseguiti in altre epoche. Essi sono:

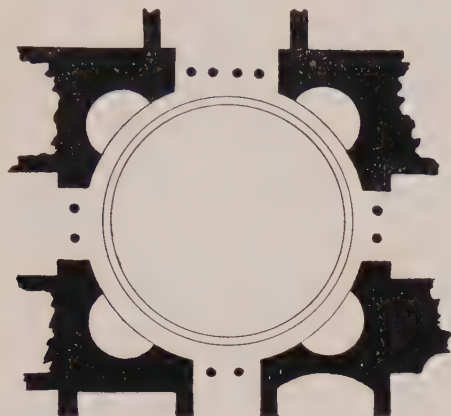
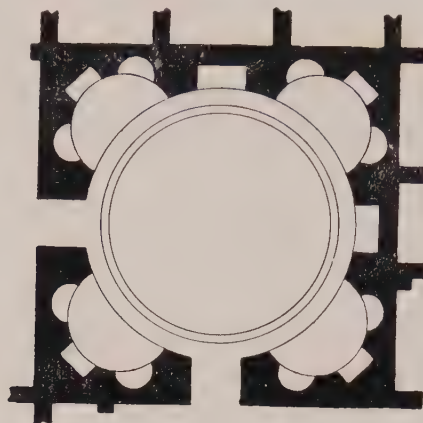
1. Sala delle terme di Agrippa, detta l'Arco della Ciambella (fig. 29, *A*), nella quale, però, si deve riconoscere piuttosto un *frigidarium* (1);

A) Terme di Agrippa.

B) Terme di Traiano.

Fig. 29. — Sale di edifici termali.

2. Sala delle terme di Traiano (fig. 29, *B*). Oggi non è più visibile, ma fu disegnata dagli architetti del secolo XVI (2);

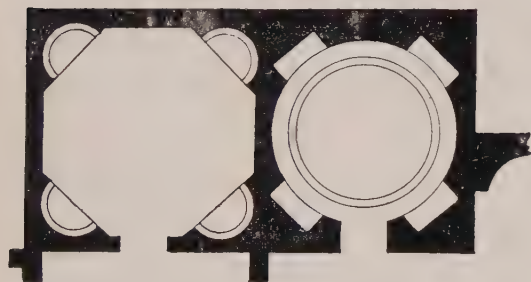
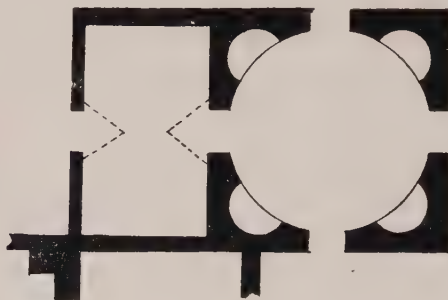
3. Sala delle terme di Costantino sul Quirinale (fig. 30, *A*) unita con altra sala ottagonale molto simile (3);

A) Terme di Costantino.

B) Terme di Decio.

Fig. 30. — Sale di edifici termali.

4. Sala delle terme di Decio, secondo il disegno del Palladio (fig. 30, *B*), riprodotto per la prima volta dal Lanciani (4).

(1) Infatti è questa l'unica sala delle terme di Agrippa che si presti per un *frigidarium*, con le grandi finestre e con la sua posizione centrale.

(2) Lanciani, *Forma Urbis* tav. 23-29; Huelsen-Kiepert, *Nomenclator*, tav. III (particolare).

(3) Le sale a pianta interna poligonale non sono altro che una variante di quelle a pianta rotonda e sono anch'esse molto comuni, specie nel III e IV sec., negli edifici termali. Se ne vedano, ad esempio, vari tipi nelle terme di Caracalla e in quelle di Diocleziano.

(4) Lanciani, *Ruins and Excavations*, p. 543, fig. 210.

A queste, che sono le più affini per la pianta con l'edificio di Albano, se ne possono aggiungere altre, un poco diverse, ma fondate sullo stesso tipo:

5. Stanza di terme pubbliche nel *vicus Patricius*, presso S. Pudentiana, disegnata nel sec. XVI da Sallustio Peruzzi (1);

6. Varie aule del recinto perimetrale delle terme di Caracalla e due del corpo centrale (2);

7. Le due rotonde delle terme di Diocleziano, agli estremi est e ovest del fabbricato, una delle quali è occupata oggi dalla chiesa di S. Bernardo e l'altra forma un ingresso dell'Ospizio Regina Margherita sulla via Viminale (3);

8. Ninfeo dei giardini di Sallustio (4);

9. Ninfeo degli orti Liciniani, detto tempio di Minerva Medica (5);

10. Quattro sale angolari dell'antico stabilimento termale alle acque Albule di Tivoli (6);

11. La così detta « Rocca Bruna » della villa di Adriano, creduta da alcuni una specola, da altri un santuario per divinità orientali (7);

12. La terma del Piano della Busseta, presso Viterbo. Simile è anche la grande terma del Bacucco, nello stesso territorio, sotto il monte Jugo (8).

Esaminate attentamente le varie sale sopra ricordate e vista la grande affinità che esiste nella loro struttura, ne viene di conseguenza che anche l'aula di Albano debba avere un carattere termale ed essere anche essa un ninfeo. Fortunatamente abbiamo una prova che porta una valida conferma a questa attribuzione: a pochi passi dall'aula, sotto il palazzo Savelli, ora sede del Municipio, fu trovata e copiata nel sec. XVI dal Suarez una grossa fistola acquaria di piombo, che portava sopra la seguente dicitura « *IMP. CAESARIS · DOMITIANI · AUG · GERMANICI* ». Questa fistola va unita, come crede il Lanciani, con l'altra trovata ivi stesso e avente il bollo: *ↃↃ.AVTEIVS FORTVNATVS · FECIT* (9).

(1) Lanciani, *ib.*, p. 390, fig. 148.

(2) Lanciani, *Forma* tav. 41 e 42; Ivanoff-Huelsen, *Arkitektonische Studien* (Berlin 1898), III, tav. I e II.

(3) Canina, *Edifizi* IV tav. CCXXV; Lanciani *Forma*, tav. 10 e 17; Paulin, *Restauration des thermes de Diocl.* (Paris 1890).

(4) Lanciani, *Forma*, tav. 10.

(5) Lanciani, *ib.*, tav. 24.

(6) Canina, *Edifizi*, VI, tav. CXX.

(7) Canina, *Edifizi*, VI, tav. CLXV; Gusman, *La villa d'Hadrien près de Tivoli* (Paris 1908) p. 100 s., fig. 62; Cf. Id., *La villa impérial de Tibur* (Paris 1904) p. 165 ss., figure 230-234.

(8) Zei, *Le terme romane di Viterbo*, in Boll. d'Arte del Ministero della P. I., 1917, p. 163 ss. Alle pagine 168 e 170 sono riprodotti alcuni disegni di Michelangelo e del Sangallo della terma del Bacucco. Disgraziatamente della terma del Piano, che è quasi identica al nostro edificio, non esiste una pianta.

(9) C. I. L. XIV 2306 e 2311; Lanciani, *Sylloge* n. 205 e 207.

Il Suarez le disse trovate *in balneis Domitiani*, dando tale denominazione a quegli avanzi di ampi corridoi sui quali è fondato, verso la via Appia il palazzo Savelli. Tali avanzi vanno invece attribuiti alla conserva d'acqua delle *thermae* della legione II Partica, di cui mi occuperò in un articolo successivo. Altri tubi di piombo simili, col nome di Domiziano, furono rinvenuti nella villa Barberini fra Castel Gandolfo e Albano, cf. C. I. L. XV, n. 2304-2305.

Evidentemente ambedue le fistule servivano per lo scolo delle acque dell'edificio e le conducevano ad altre costruzioni, o direttamente a valle. È opportuno a tale scopo ricordare che nei pressi del palazzo Savelli, il Giorni (1) scoprì alcuni avanzi di « vaghe fontane con sfingi » le quali comprovano sempre meglio l'uso del fabbricato.

Infine a poca distanza dall'edificio troviamo una costruzione certamente termale, cioè le due stanze sotto le Scuole Comunali, le quali furono costruite al tempo di Caracalla quasi a ridosso del grande edificio, a causa dell'affinità di uso con questo. Anche gli avanzi di criptoportico che sono più a est hanno attinenza con ambienti termali.

Dobbiamo però fare una osservazione circa l'entità e la natura precisa di questo fabbricato: stando agli avanzi già visti, non si può paragonarli nè con le terme pubbliche di Roma nè con quelle di altre ville imperiali, come ad esempio della villa di Adriano, in cui in un solo fabbricato, assai vasto, oltre alle vere terme, trovavano luogo molte altre costruzioni, quali portici, palestre, *xysti*, *ambulationes*, biblioteche, musei, destinate ad allietare in mille modi i frequentatori. Nella villa di Albano le vere terme erano unite al palazzo di abitazione, col quale formavano un unico isolato, come si vede ancora nella villa Barberini in Castel Gandolfo (2). La sala rotonda, quindi, era materialmente distinta dalle terme e aveva funzioni a sè, salvo a formare parte di tutto un piano monumentale che univa il palazzo, situato sul secondo colle (colle dei Riformati), alle fabbriche distaccate del terzo (colle dei Cappuccini) (3). Infatti la sala rotonda, con la scarsità della luce, ad aumentare la quale era stato costruito l'occhialone nella volta, e con la mancanza di veri ambienti termali vicini, quali un *calidarium*, un *frigidarium*, ecc., non presenta caratteri termali nel vero senso della parola, ma appare piuttosto come un ninfeo isolato, simile a quelli dei giardini Sallustiani e dei giardini Liciniani, già più sopra paragonati col nostro. In tal modo possiamo farci una idea di quello che fosse tutta la regione sotto Domiziano, cioè un vasto e meraviglioso giardino, decorato con ricchi edifici e con tutte quelle ricercatezze che l'arte del giardinaggio sapeva offrire ai Romani. Basterebbe ciò per escludere in questo periodo la presenza di un accampamento fortificato, non certo compatibile con una larga zona coltivata a giardino e con costruzioni termali (4); ma su ciò torneremo in seguito

(1) Giorni, *Albano* p. 70.

(2) Alle terme appartengono quei ruderi situati nella parte sud-est del palazzo antico, fra il boschetto dei platani e il viale che conduce all'uliveto. La parte a monte è tagliata dalla proprietà del collegio di Propaganda Fide, già dei padri Riformati.

(3) Nella piccola e oblunga insenatura formata dai due colli si trovano gli avanzi di una costruzione rettangolare circondata da poderosi muri che si protendono per quasi 200 metri, nei quali si deve forse riconoscere un ippodromo. Ivi presso è una graziosa fontana e vari bracci di muri, di non chiara attribuzione.

(4) È noto infatti che fino all'età di Settimio Severo nessun accampamento fortificato ebbe nell'interno un edificio termale e il primo fu quello di Lambesi costruito sotto questo imperatore (Cagnat-Chapot, *Manuel d'archéol. romaine*, p. 261). Tale fatto trova conferma anche in Albano, ove le terme del castro, cioè le due sale sotto le Scuole Comunali, portano i bolli di Caracalla.

con più ampi argomenti. Ora passiamo all'altro edificio esistente nell' interno del castro, che è col precedente strettamente collegato.

3. — Conserva d'acqua. — È situata nella parte più elevata del colle, perchè potesse fornire acqua a tutte le fabbriche sottostanti, a metri 77 di distanza dal lato nord-

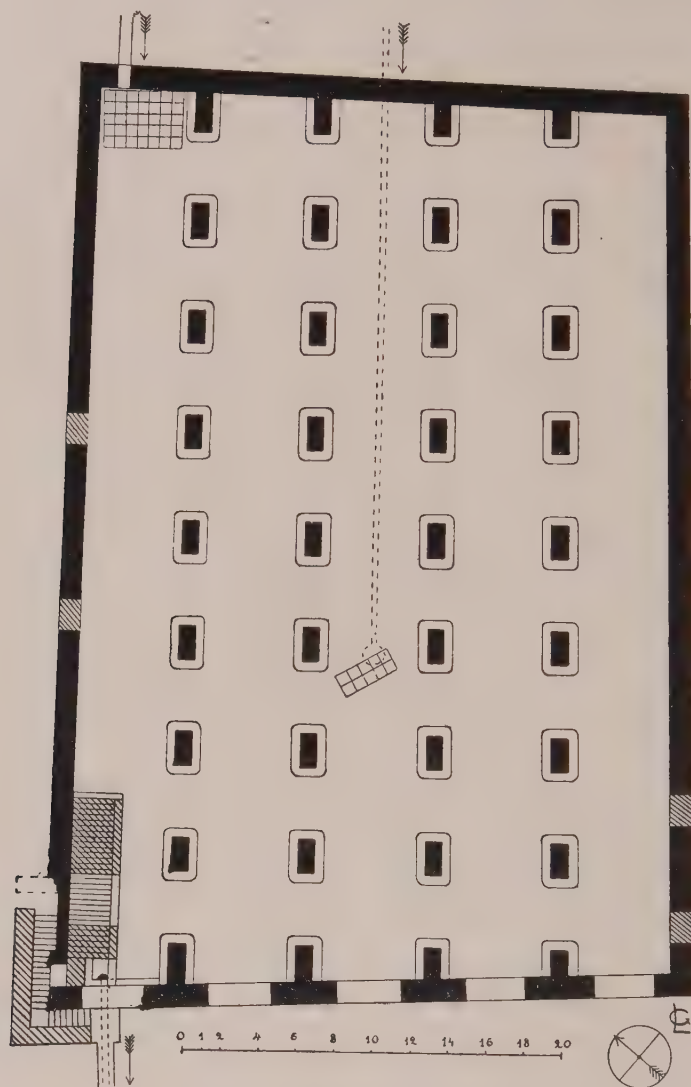



Fig. 31. — Pianta della grande conserva d'acqua.

ovest e a metri 119 dal lato sud-est. Per costruire questa conserva d'acqua l'architetto si servì il più possiblle della roccia naturale; cercò un luogo ove il peperino offrisse un giacimento ininterrotto e quivi scavò il piano della piscina dall'alto, per una profondità media dai 3 ai 4 metri. Il piano dello scavo risultò così fatto: (v. pianta alla g. s31) ıŋ

tracciò un gran quadrilatero a forma di trapezio irregolare delle seguenti misure: lato nord-est metri 29.62, lato sud-est metri 45,50; lato sud-ovest metri 31,90; lato nord-ovest metri 47,90 (1). Il quadrilatero si divise longitudinalmente in 5 navate, larghe in alto metri 4,45 e in basso metri 4,90 distinte da pilastri ricavati nel suolo medesimo durante lo scavo; i pilastri ebbero per dimensioni metri 2,82 × 1,78 (2). L'altezza di essi, costituiti fin quì di sola roccia naturale, fu elevata ove più, ove meno, secondo la necessità, con opera a mattoni fino a raggiungere i metri 6,50 (fig. 32); sui pilastri si costruirono in bipedali gli archi di congiunzione e nello stesso tempo si innalzarono le pareti fino all'altezza degli archi (fig. 33): da ultimo si coprirono le navate con volta a tutto sesto di piccole scaglie di tufo e malta compatta. Le pareti furono costruite parte in reticolato, con ricorsi laterizi di 5 o 6 filari, e parte in solo laterizio; il reticolato non si trova mai sopra i muri di divisione delle navate, mentre, al disotto dell' imposta delle volte, vi è uno strato di un paio di metri di sola opera laterizia. Tutta la conserva ha il pavimento e le pareti rivestite di signino, il quale forma cordone agli angoli, mentre in basso, tutto in giro al recinto perimetrale, dà origine ad una cunetta destinata a raccogliere gli scoli di infiltrazione.

Nella parete di ponente si aprivano in origine cinque grandi finestroni, larghi quasi quanto i corridoi e coperti da archi in bipedali, col piano a circa metri 9 dal pavimento. Al presente sono alquanto ristretti per precauzione sulla stabilità del monumento. Altre finestre, con imboccatura a scivolo, si aprivano nelle pareti di sud-est e di nord-ovest, oggi richiuse. Oltre ciò, per rendere più arieggiati gli ambienti, furono lasciati nel centro delle volte, quasi a metà della lunghezza, dei fori circolari di cm. 60 di diametro.

L' ingresso alla conserva è dal primo finestrone, lungo il quale si estende un pianerottolo, che dà adito, sia alla scaletta che conduce al cunicolo di scolo, sia alla grande scala di 31 gradini, che scende fino al piano degli ambienti. La grande scala, che occupa in larghezza metà della prima navata, è addossata al muro longitudinale di sinistra e poggiata su due archi.

Un solo acquedotto di immissione era sinora conosciuto, acquedotto ben descritto dal Salustri-Tomassetti (3) che tutti possono vedere nella parete di fondo della prima navata

(1) La forma così caratteristica fu fatta per facilitare lo spurgo dell'acqua dalla conserva dando a tutte le pareti una leggera inclinazione verso il cunicolo di emissione.

(2) La superficie lorda della conserva è, quindi, di m². 1436,50 mentre la netta, cioè senza calcolare i pilastri, è di m² 1265,50. Il Tomassetti incorre in una contraddizione, poichè, mentre a pag. 184 del vol. II (cf. v. I pag. 82) le dà una capacità di metri cubi 20.950,56, a pag. 203 dello stesso volume dice che poteva contenere « oltre 10.000 metri cubi d'acqua ». La cifra vera è la seconda, perchè l'acqua poteva arrivare tutt'al più a ricoprire gli archi fra i corridoi, cioè a 8 metri di altezza, per cui la capacità massima della conserva poteva essere di metri cubi 10.132. La figura 34 riproduce la conserva piena d'acqua fino al livello di quasi 6 metri; é molto interessante, perchè ripresa quando ancora la popolazione di Albano se ne serviva per bere, mentre oggi, lasciata per l' inaffiamento degli orti circostanti, non viene riempita che per pochi decimetri.

(3) Tomassetti, *La campagna*, II p. 202. Cf. Piranesi, *Opere*, XI, v. tav. XIII.

all'altezza di circa metri 6 (fig. 32). Ai piedi di esso, perchè il pavimento non si logorasse per la caduta dell'acqua, fu posto un largo strato di bipedali, formato di 5 file in lunghezza, per 7 in profondità (1).

Fra tanta simmetria e maestosità di costruzione è strano che questo acquedotto sbocchi nella conserva in maniera così irregolare, cioè spostato verso sinistra e aperto nel corridoio più basso della conserva.

La spiegazione la troviamo nel fatto che questo acquedotto non era il solo. Percor-

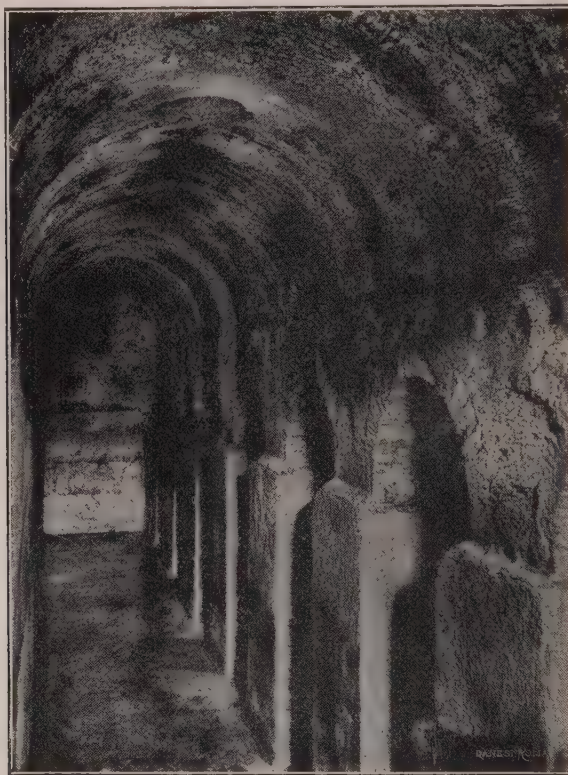



Fig. 32. — Grande conserva: veduta longitudinale.

rendo la navata centrale, si nota, fra il 3° e il 4° pilastro, uno strato alquanto rialzato di 10 bipedali, uniti nelle connessure in modo perfetto e disposti come nella fig. 31. È degno di osservazione l'andamento dei bipedali, non parallelo ai piloni della navata, ma rivolto verso il chiusino di scolo, situato sotto la scala. Non vi è dubbio che questo piancito servisse per diminuire l'attrito dell'acqua che in quel luogo doveva cadere dall'alto e la dirigesse con leggera pendenza verso il chiusino. Infatti in corrispondenza quasi perfetta (2)

(1) Il Salustri-Tomassetti (loc. cit. p. 202 s.) parla erroneamente di un lastrone di peperino.

(2) Dobbiamo tener presente che l'acqua, cadendo, formava una traiettoria e quindi la bocca d'acqua si trova alquanto più indietro del piano dei bipedali.

di questo filare di bipedali si vede nella volta un'apertura circolare che non ha riscontro con le altre navate. L'esame dell'apertura e dei bipedali dimostrano che essi sopportarono il passaggio dell'acqua e che costituirono quindi un sistema di irrigazione.

Dal confronto con l'altra conduttura, questa si rileva anteriore: innanzi tutto il sistema di far cadere l'acqua dall'alto era anticamente il più usato; in secondo luogo lo speco rettangolare si apre proprio nel corridoio più basso, mentre per sistema si doveva aprire nel punto più alto, per favorire il lavaggio e lo spurgo della conserva; infine questo speco si presenta in un modo così asimmetrico che appare evidentemente come un ripiego e non come un lavoro originale. Infatti il cunicolo veniva in origine dall'anfiteatro, e a circa quindici metri di distanza della conserva, dopo un lungo cammino in linea retta, volgeva a destra e proseguiva ancora in linea retta per un lungo tratto, probabilmente sino alla via Aurelio Saffi. È evidente che, quando in età posteriore alla fondazione della conserva, essendone cresciuti i bisogni, si volle immettere in essa anche questo nuovo acquedotto che passava a poca distanza, se ne derivò un ramo, fino ad incontrare e a forare la parete di fondo del primo corridoio.

Fig. 33. — Grande conserva: veduta latitudinale.

Con ciò risulta certo che l'acquedotto primitivo di immissione fu quello centrale che sboccava dall'alto e non quello aperto nella parete di fondo.

L'acqua che, per mezzo del chiusino sotto la scala, era condotta via dalla piscina, veniva incanalata in un largo cunicolo, più basso circa un metro del piano delle conserve, che si dirigeva, piegando alquanto a sinistra, verso un luogo a noi sconosciuto. Il cunicolo è alto metri 1,80 e largo dai 56 ai 60 cm.; nella parte inferiore è scavato nella roccia, mentre la copertura è in costruzione, foderata di tegole poste a cappuccina. Ciò indica che il cunicolo fu scavato dall'alto. A dati intervalli si aprono nelle pareti alcune nicchie semicircolari forse per maggiore comodità di accesso. Se ne percorrono ancora al presente una

Fig. 34. — Grande conserva: veduta con l'acqua.

novantina di metri e quindi termina, al di sotto della via Propaganda (1). Non si nota nelle tegole della copertura alcun bollo figulino.

Molto interessanti sono i particolari della costruzione della conserva, dai quali possiamo ricavare una datazione abbastanza esatta. Si è detto che la costruzione generale è in opera mista di reticolato e laterizio, il primo rozzo e irregolare, il secondo di pasta rossiccia, ben cotta, e di spessore sottile. Tra questo ultimo si nota molto materiale di riporto e un largo impiego di tegole: soltanto in rari punti si trovano alcuni bipedali posti in piano per rafforzare la muratura; altrimenti i bipedali non sono usati che negli archi di passaggio fra i corridoi.

(1) Anche al presente il cunicolo serve per lo scolo dell'acqua dalla piscina, mediante una conduttura in ferro poggiata sul fondo.

La poca superficie che è priva di intonaco nell' interno della conserva, visibile generalmente da grande altezza, non permette di fare ivi uno studio più accurato. Ciò è invece possibile nella scaletta che scende al chiusino di emissione. Essa è larga cm. 90 e fornita di 10 gradini nel primo braccio e di 6 nel secondo. Le pareti sono in opera reticolata della stessa natura dozzinale di quella della conserva, e gli angoli parte a tufelli e parte a strati laterizi, a guisa di morse; a mezza parete corre una fascia di 5 filari di mattoni. La volta è a sacco, ma al gomito fra i due bracci della scala è rinforzata da un archetto rampante a sesto leggero, di tegoloni, sul quale poggiano 50 cm. di tufelli, fino a toccare la volta. I gradini, di cm. 30 × 30, sono costituiti di 3 strati di tufelli col piano di mattoni.

Tutta la muratura, sebbene a prima vista per l'uso del reticolato coi ricorsi laterizi si avvicini all'epoca di Adriano, tuttavia, per l' impasto del laterizio, spesso di riporto, per l' impiego vario dei tufelli, per la malta poco passata e adoperata in abbondanza e infine per quel carattere di trascuratezza che informa tutta la costruzione, ci costringe a scendere fino alla fine del II sec. e magari al principio del III; il materiale laterizio specialmente lo mostra con evidenza. Rispetto all'uso del reticolato, non abbiamo che ripetere quello che già si è detto altre volte, cioè che esso non fa nessuna meraviglia, anche in epoca tarda, quando si trovi sul luogo il materiale necessario. Del resto basta uno sguardo per accorgersi come neppure un chiodo abbia la superficie regolarmente quadrata e siano tutti di grandezze differenti, da un lato di cm. 15, a un lato di 3 a 4 centimetri.

Una tale costruzione non si può fissare che all'età fra Settimio Severo e Caracalla, indipendentemente da qualsiasi altra considerazione che potremo fare nel paragrafo seguente sull'origine del recinto fortificato.

Anche questa conserva è stata generalmente attribuita a Domiziano per i bisogni della sua villa e della guarnigione pretoriana; ed essendo indissolubilmente legata al castro, fu creduta anteriore da quelli che ritennero il castro di epoca anteriore. Tra costoro sono il Tomasetti e il Salustri, i quali, nella loro illustrazione di Albano (p. 201), riportano timidamente una opinione che è di altri, ma che dimostrano di accettare o per lo meno di tenere in qualche considerazione. « Si tiene da alcuni che anche questo monumento (si è parlato prima del castro) risalga all'età repubblicana di Roma; ma non è certo ». Il solo ammettere una tale ipotesi è un grave errore.

La conserva d'acqua descritta era conosciuta fin da epoca molto antica, sebbene interrata per quasi due terzi. La *Relazione dell'antico anfiteatro di Albano*, compilata nel 1704 dai monaci del vicino convento di S. Paolo (1), così la ricorda: « Le grandi conserve d'acqua sottoposte al piano dell'anfiteatro nel declivio del colle, osservate e descritte da Pio II e dall'Alberti, parte delle quali oggi ancora si veggono nel giardino dell' Eminentis-

(1) Piranesi, *Opere complete,* v. XI (testo), p. 4 sg.

simo Abate Commendatario, di colà forse (*Palazzolo*) ricevevano le acque, siccome dall'istessa cima del monte oggidì le riceve tutto Albano ». Furono disegnate in modo mirabile dal Piranesi (1), dal Labruzzi (2) e dal Canina (3), e illustrate dal Giorni (4), per quanto con poca esattezza, e dal Tomassetti-Salustri (5).

Nel 1884 il Municipio di Albano venne nella determinazione di ripristinare la piscina (6) e adibirla agli usi del paese: ciò fu fatto nei due anni seguenti, immettendovi l'acqua delle sorgenti di Malafitto e Pescaccio presso Palazzolo, per la quale fu riadattato il più basso dei due acquedotti domizianei, quello che segue il cratere del lago al di sotto della moderna strada di Palazzolo e traversa poi in galleria, a forte profondità, il colle dei Cappuccini. Dato però l'inquinamento dell'acqua, a causa delle mal fatte condotture, la piscina fu dovuta abbandonare nel 1912 come acqua potabile e lasciata soltanto per l'innaffiamento degli orti attigui e per lo spurgo delle fogne; in tal guisa essa è priva spesso di acqua e si può visitare comodamente.

III. — LA LEGIONE II PARTICA.

1. — FONDAZIONE DEI CASTRA. — Ora che abbiamo studiato tutti gli avanzi conosciuti dei castra, cercando di datarli uno per uno, il più esattamente possibile, passiamo ad esaminare la questione più importante, cioè a definire l'epoca di fondazione dei castra che li racchiudono. La teoria più generale e più accettata è che essi fossero costruiti da Domiziano, imperatore oltremodo sospettoso e preoccupato della sua vita, per mantenere costantemente nell'Albano, a non molta distanza dal palazzo e nell'interno della villa, un corpo di pretoriani (7). Perciò il castro ha avuto, e ha tuttora, la denominazione di castro pretorio. In epoca posteriore, poi, vi prese alloggio la legione II Partica portata in Italia da Settimio Severo, la quale vi rimase fino quasi all'età di Costantino.

Tralascio di confutare quei pochi scrittori che fanno il castro anteriore a Domiziano, come il Volpi che lo fa risalire al tempo di Augusto (8), il Riccy che lo dice fondato dopo

(1) Op. cit., v. XI, tav. XIII, pianta e sezione; tav. XIV, prospettiva della scala e dell'angolo ovest. (La scala, al suo tempo interrata, è segnata erroneamente a due rampate nella tav. XIII).

(2) Ashby, *Dessins du C. Labruzzi*, III n. 23.

(3) *Edifizi*, tav. LIX — non si comprende perchè il Canina non la abbia risegnata anche nella pianta generale del castro.

(4) *Albano*, p. 69.

(5) Tomassetti, *La campagna*, II, p. 201 sg.

(6) Notizie degli Scavi, 1884, p. 224.

(7) Nibby, *Analisi*, I, p. 95 sg.; Giorni, *Albano*, p. 68 sg.; Lucidi, *Ariccia*, p. 485; Henzen-Rosa, *Bull. Ist.*, 1853, p. 8; Des Jardin, *Essai sur la topogr. du Latium*, p. 122.

(8) Egli fu indotto in errore da quei versi di Orazio nel carme secolare, in cui il poeta esalta le milizie di Roma e le chiama col nome tradizionale di *Albanae:*

Iam mari terraque manus potentes
Medus Albanasque timet secures.

la guerra di Annibale (1), per custodia di Alba nuova municipio romano (*sic*), e il Tocco (2) che nientemeno volle riconoscervi *l'arx* d'Alba Longa, con la Rotonda per tempio di Vesta e con la via Appia deviata nel suo interno per farle da *cardo*. Costoro sono confutati da quel passo di Tacito (*Hist.* 4, 2) il quale, parlando delle milizie che furono mandate da Roma nel 69 d. C., contro L. Vitellio che veniva da Terracina in aiuto del fratello imperatore, dice che le milizie di Roma si fermarono per la via Appia, parte ad Ariccia e parte a Boville; « *praemissi Ariciam equites, agmen legionum intra Bovillas stetit* ». Ariccia e Boville erano dunque gli unici due punti ove si potessero accampare i soldati in quel tratto dell'Appia. Se intermedio alle due città vi fosse stato già allora un castro, così grande e così munito come quello che vediamo oggi, ne avrebbero certamente usufruito, senza dividere le milizie fra due campi distanti più di 5 miglia.

Non resta allora che confutare l'ipotesi dei pretoriani. Un argomento fortissimo si oppone subito a tale ipotesi; di pretoriani nell'Albano non abbiamo alcun ricordo, nè attraverso le notizie storiche, nè attraverso le numerose iscrizioni di essi che ci son pervenute (3). Eppure nel periodo di più di un secolo, da Domiziano a Settimio Severo, in cui i pretoriani avrebbero fatto guarnigione nella villa, qualche memoria sarebbe dovuta rimanere. Avrebbero anch'essi, come i legionari Partici, stabilito nelle vicinanze del castro un sepolcreto particolare, senza esser sepolti con gli altri servi oppure trasportati a Roma. Qualcuno, poi, anche se trasportato a Roma, avrebbe ricordato nella sua epigrafe la mansione e la morte nel Castro Albano. Invece nulla di tutto ciò, e mentre abbiamo importanti notizie intorno al distaccamento dei vigili ad Ostia, dei pretoriani ad Albano non sappiamo nulla.

Altro valido argomento in contrario è la grandezza del castro. I suoi lati misurano in media m. 435 × 232; paragonandolo col castro pretorio di Roma, che misura m. 430 × 371, ne risulta che il castro di Albano è più della metà di quello di Roma, cioè poteva contenere più della metà della guarnigione di Roma. Era adeguato un tal numero di pretoriani, cioè almeno tre coorti delle nove a cui le ridusse Vespasiano (4), per la sola sorveglianza della villa? Evidentemente, no.

Ultimo argomento, di cui non vi sarebbe neppur bisogno dopo i due esposti, è la fortificazione del castro. Il suo muro di cinta è rinforzato agli angoli, nel lato di fronte al-

(1) *Memorie*, p. 105: « si volle, come io penso, che quel presidio posto già sul Monte Albano fosse qui trasportato per guardia continua dell'Appia, e fin d'allora, per decreto del Senato, vi alloggiò un buon numero di soldati, col nome di Mansione Albana ».

(2) Tocco E. L., *Il castro di Albano*, in « Il Buonarroti », V, 1870, p. 18 sg.

(3) Non dobbiamo prendere come tale l'iscrizione del C. I. L., VI, 32563, I, 3) che nomina un pretoriano « *d*(*omo*) *Alban*(*a*) » poichè ivi la parola *domus* ha il solito significato di patria. Inoltre si tenga presente che un piccolo sarcofago cinerario, con l'iscrizione di un pretoriano della coorte VII, conservato in Castel Gandolfo presso il Sig. Ezio Cittadini, non fu ritrovato sul luogo, ma proviene da Roma, cf. C. 9, L. VI, 2640.

(4) C. I. L., III, p. 855, dipl. mil. 12.

l'Appia, con torrette rotonde, ha le porte munite secondo il sistema dei castri legionari e ha torri di segnalazione nei punti più elevati Ora tutto ciò non avrebbe avuto ragione di essere, per un semplice distaccamento di pretoriani, a guardia di una villa imperiale così vicina a Roma.

Da quanto si è detto, risulta certo che il castro fu posteriore a Domiziano e i pretoriani non vi ebbero mai sede. Ciò premesso, la soluzione viene da sè. Basta considerare i fatti storici che seguirono l'occupazione di Domiziano e vedere quale potè esserne la causa. Circa la villa imperiale abbiamo poche notizie di dimore di imperatori, specialmente di M. Aurelio, che fu solito intrattenervisi spesso (1), mentre dai ritrovamenti sappiamo che vi furono fatti lavori sotto Adriano (2) e sotto Commodo (3). Si tratta di lavori di poco conto, più che altro, restauri, i quali non dimostrano nessun interesse speciale; d'altra parte la costruzione della nuova villa di Tivoli, fatta da Adriano, appagò per lungo tempo ogni fastosità imperiale e dominò su tutte le altre mandandole a rapida decadenza. La villa di Albano in particolar modo, ricca di tesori e di opere d'arte — il nome di Domiziano ne fa fede — dovè essere largamente spogliata per ornare quella tiburtina, come fanno credere i pochi ritrovamenti statuari fatti sinora nel suo territorio. All' infuori di ciò, e di qualche iscrizione sepolcrale di nessuna entità, fino alla fine del II sec., dell'Agro Albano non abbiamo alcun'altra notizia. Col periodo che unisce il II sec. al III, sorge invece un fatto nuovo di straordinaria importanza che sconvolge la topografia e la storia di tutta la regione. Un corpo legionario viene a stabilire le sue tende nell'Albano, per ordine avuto da Settimio Severo e quivi si adatta con le donne e le masserizie per la durata di quasi un secolo.

Settimio Severo, disciolto momentaneamente, appena salito al trono, il corpo dei pretoriani, che aveva sempre costituito una seria minaccia al potere imperiale, chiamò a sostituirlo una delle tre legioni partiche da lui fondate (4) e precisamente la legione seconda. Erano troppo forti ancora le leggi tradizionali romane per poter ammettere un corpo legionario nell' interno della città, e quindi adibire la legione seconda Partica a completa sostituzione dei pretoriani; perciò Severo si accontentò di porre la legione alle porte di Roma, il più vicino possibile, in un luogo che fosse strategicamente importante e che desse garanzie per la sicurezza della città. Questo luogo fu l'Albano, il punto più eminente e più fortificabile della via Appia, quasi la chiave di tutte le comunicazioni con la parte meridionale d' Italia.

(1) Script. hist. Aug., *Ovidius Cassius*, 9, 6–11; C. I. L., XIV, 2307.

(2) Notizie degli Scavi, 1889, p. 227 e 247 (Lanciani).

(3) C. I. L. XIV, 2308.

(4) Cass. Dio, 55, 24 « Σεουῆρος τὰ Παρθικά (fondò), τό τε πρῶτον καὶ το τρίτον τὰ ἐν Μεσοποταμία, καὶ το διὰ μέσου το δεύτερον τὸ ἐν τῇ 'Ιταλίᾳ». Non spiega però se la II Partica fu fondata direttamente in Italia o quivi fatta venire dalla Mesopotamia. Essa fu la prima legione che risiedette in Italia.

La notizia non ci è tramandata dalle fonti storiche, ma ce lo provano ad esuberanza le memorie epigrafiche dei soldati della legione che si rinvengono negli antichi sepolcreti in località *Selvotta*, ad oriente di Albano, presso il parco del principe Chigi, e *Bologna*, lungo la via Appia, fra Albano e Ariccia (1).

Una legione, che si acquartiera per un periodo piuttosto lungo di tempo in un luogo, ha bisogno del suo accampamento fortificato, anche se il nemico non è direttamente alle porte. Sappiamo che i Romani usavano di tracciare il vallo e la fossa intorno all'accampamento, anche se vi pernottavano per poche notti (2), e che arrivati nel luogo assegnato, prima cura era quella di costruirsi i loro *castra*, con tutte le fortificazioni imposte dai canoni militari (3).

Ora lo stesso fatto avvenne nell'Albano. La legione II Partica, chiamata quivi per la guardia dell'Imperatore e per la difesa del trono, si costruì l'accampamento nel luogo assegnato e questo accampamento è quello che vediamo anche oggi e che abbiamo descritto. Dunque i *castra Albana* sono dell'epoca di Settimio Severo, e possiamo anche dire dei primi anni del suo impero, e ci rappresentano uno dei rari esempi di *castra* in Italia, e l'unico così vicino a Roma, in un'epoca in cui la città era ancora ben lontana da aggressioni nemiche.

*
* *

Quanto siamo venuti esponendo relativamente alle fonti storiche, trova ampia conferma nelle condizioni topografiche del luogo e ci permette di risolvere quasi tutte le questioni che si sono presentate nel corso del lavoro.

Si è detto che il castro non è parallelo alla via Appia, ma è inclinato verso sud, in modo che l'angolo ovest dista dalla via Appia 21 metri più dell'angolo sud; oltre ciò ha la forma più allungata di quanti esistano ed è posto sulla collina più elevata e più ripida

(1) È merito assoluto dell'illustre Henzen (Ann. Ist., 1867 p. 81 sg.) l'aver riconosciuto per primo e studiato la permanenza della legione II Partica nell'Albano. Base del suo lavoro furono un gran numero di iscrizioni funerarie trovate dal giovane studioso russo Nicola Wendt nella località Selvotta, sopra il parco Chigi, tra Albano e Ariccia. L'Henzen si fece questa domanda: « Rare in genere sono le iscrizioni della legione II Partica; come adunque addiviene che un numero così grande se ne ritrovi in questo sepolcreto d'Albano? La risposta credo sia semplice, vuol dire che questo stesso era il cimitero particolare di quella legione, la quale al parer mio, era acquartierata nel cosidetto castro pretorio di Albano, situato vicinissimo al colle, in cui quello si trova. Che ivi, oltre gli stessi militi, anche le loro famiglie si siano sepolte, non abbisogna di giustificare: ce ne recano un esempio le numerose lapidi lambesitane appartenenti al castro della legione III augusta ».

L'Henzen aggiunge poi una completa trattazione storica di questa legione per provare come essa fosse collocata nell'Albano fin dal tempo di Settimio Severo e ne prosegue rapidamente lo sviluppo fino a Costantino. Egli, però, trascura quasi completamente la parte monumentale, e ammette che il castro esistesse prima di Settimio Severo.

(2) Liv., 44, 39.

(3) Polyb., 6, 27; Hygin., c. 2.

di Albano. Tali inconvenienti hanno la loro causa nelle condizioni antecedenti del luogo. Al tempo di Domiziano, la regione, tenuta a giardini con edifici decorativi sparsi qua e là, non faceva sentire il dislivello del terreno, anzi lo stesso dislivello porgeva modo di renderla più variata e adornata con arte maggiore. Quando invece sotto Settimio Severo si volle costruire il castro, si presentarono difficoltà non poche, inerenti in parte alle esigenze della nuova costruzione e in parte agli edifici che già esistevano della villa domizianea.

Innanzi tutto l'architetto del castro, scelto il luogo preciso della villa ove doveva sorgere il monumento, stabilì quali edifici potevano rimanere e quali bisognava distruggere; fra i primi si trovò il grande ninfeo rotondo; esso però subì una trasformazione, poichè le parti accessorie furono demolite e il ninfeo rimase isolato nella forma in cui lo vediamo oggi. Il motivo, per cui il corpo centrale fu conservato, non sappiamo; forse fu adibito ad uso di torre, data la sua altezza e la forma massiccia.

Procurò dunque l'architetto del castro di far entrare questo edificio nel recinto, senza che disturbasse le linee generali della castrametazione. Visto che non era opportuno escludere il ninfeo dall'interno e lasciarlo vicino al muro di cinta, per non intralciare la difesa, pensò di collocarlo ad una giusta distanza fra il muro, la *porta principalis dextra* e il *praetorium*, in un luogo di poca importanza, ove di solito avevan sede una coorte ed un'ala miliaria (1). Parallelo ad esso, nel lato di nord-ovest, alla distanza di m. 18, fu tirato uno dei lati lunghi e tutti gli altri lati furono orientati con questo. Perciò il castro risultò obliquo all'asse della via Appia (2).

La seconda difficoltà è la forma così allungata del castro verso l'alto della collina. Di questa non possiamo dare una spiegazione esauriente: soltanto possiamo ricercarne la causa in quello stesso ordine di idee che consigliò di costruire il castro in quel luogo. A prima vista il luogo può sembrare poco adatto per un accampamento, specie di fronte a tanto terreno pianeggiante situato dall'altro lato della via Appia, fino sotto Ariccia. Ma quando si pensi che dalla sommità della collina si domina (cfr. fig. 7) l'immensa regione che si estende a nord-ovest, fino a Roma, e a sud-est, fino alle macchie di Anzio e di Nettuno, avendo di fronte la vista del mare dalle foci del Tevere ad Anzio, si comprenderà bene quale importanza aveva quel sito per la sorveglianza delle vie di accesso dal mezzogiorno d'Italia alla Capitale. L'unico versante che restava coperto, il nord-est, era protetto dal lago e dalla catena dei monti Laziali, di cui il monte Cavo costituiva il principale baluardo. Se pure non vi fu nella mente del costruttore, o dell'imperatore che l'ordinò, la

(1) Cfr. Daremberg e Soglio, *Diction.*, I, 2, p. 955, fig. 1220.

(2) Non conosciamo che questo edificio di epoca anteriore, che sia rimasto, però i muri in buon reticolato scoperti fra le tarde celle del castro, dimostrano che ve ne erano altri. Del resto il fatto che tutto il castro fu orientato con questo e non con la via Appia, come era più naturale, prova che il ninfeo era soltanto una parte di tutto un piano monumentale assai regolare, che il costruttore del castro, pur adattando alle nuove esigenze, preferì in massima di conservare.

preoccupazione di una vera difesa, certo vi fu la cura di fare dell'accampamento un ammirabile osservatorio sulla via Appia, l'arteria massima di Roma. Oltre ciò, il terreno era all'intorno per largo tratto di proprietà imperiale e favoriva l'espansione e il movimento richiesti da un campo militare.

Lo scopo di fare del castro un osservatorio, spinse ad estenderlo verso la sommità del colle, anche a costo di maggiori difficoltà, e ne nacque così quella forma allungata e anormale (1) che lo caratterizza.

La terza difficoltà cui si è accennato nel principio del lavoro, è l'aspetto dell'opera quadrata, così differente dalle altre costruzioni della campagna romana. Questa differenza è ora spiegata dalla tarda epoca di fondazione del castro, epoca in cui questo genere di costruzione era in completa decadenza e fu usato solo perchè il materiale era nel luogo stesso, ed era molto pratico per un muro di cinta.

2. — NOTIZIE STORICHE. — Le misure considerevoli dei *castra Albana* rendono certi che essi contennero l'intera legione. L'Henzen, fondandosi sulla pianta del Rosa (tav. X) che è quasi tutta ricostruita, pensò (2) che vi dimorasse soltanto una coorte di 6 centurie; ma la cifra è troppo esigua di fronte ad una superficie di più di 10 ettari, dei quali almeno 7 occupati da celle.

La legione II Partica — acquartierata forse, in origine, soltanto provvisoriamente — vi si cominciò presto a stabilire in modo da assumere un aspetto permanente (3). Intorno al castro stabilirono le loro abitazioni le famiglie dei legionari, occupando in prevalenza la regione a ponente, quella dove poi sorse, appunto in seguito a questo sviluppo, la basilica costantiniana. Fino da allora questi soldati, insieme con le famiglie, presero volgarmente il nome di *Albani* (4), e la legione si chiamò « τό 'Αλβάνιον στρατόπεδον » (5); anzi *Albanus* e *Albanius* (6) diventarono più tardi gentilizi di alcuni soldati che traevano origine dal castro Albano.

Tra le memorie epigrafiche di questo periodo merita singolare importanza una bellissima iscrizione (7), ora conservata nella biblioteca del Seminario di Albano, che nomina Settimio Severo, Giulia sua moglie e Caracalla; Geta vi è escluso e per quanto non siano evidenti i segni dell'abrasione, tuttavia il suo nome doveva occupare il posto che presero alla sua morte i titoli di Caracalla imperatore: *Parth*(*icus*) *max*(*imus*), *Britann*(*icus*)

(1) Su questa forma anormale influì anche, secondo me, la conserva d'acqua, la quale richiedeva un largo e ininterrotto giacimento di peperino per la sua fondazione e una zona di protezione piuttosto vasta fra essa e il muro di cinta di nord-est.

(2) Bull. Ist., 1853, p. 8. Egli però corresse in parte la sua idea negli Annali dell' Istituto, 1867, p. 82.

(3) Per la storia della legione, oltre il citato lavoro dell' Henzen, cfr. anche Cagnat, in Daremb. e Saglio, *Dict.*, IV, p. 1078 (*legio*).

(4) Cass. Dio, 78, 34; 79, 2.

(5) Cass. Dio, 78, 13.

(6) Cfr. *L. Albanius Principiamus*, in C. I. L., VI, 830, che il Mommsen fa derivare dai *principia castrorum Albanorum*.

(7) C. I. L., XIV, 2255 = VI, 3401.

max(imus), p(ater) p(atriae). L'iscrizione è importante per la dedica a Minerva (1): « *Minerv(ae) Aug(ustae) sacr(um)* ». Questa dedica, posta in una iscrizione che stava probabilmente nell'interno del castro, e il nome di Augusta dato a Minerva, che ricorda una speciale protezione della divinità sulla famiglia imperiale, fanno pensare ad un santuario di Minerva nella stessa regione, che potrebbe essere il famoso, costruito da Domiziano.

Con Caracalla entriamo per la storia della legione in una nuova fase. Questi soldati Albani avevano in poco tempo assunto una tale importanza da compromettere persino la sicurezza di Roma. Quando Caracalla fece uccidere il fratello Geta, i legionari partici si ribellarono, assai più minacciosamente che non facessero i pretoriani in Roma, e Caracalla fu costretto ad andare in persona a placarli (2). « *Pars militum apud Albam, Getam occisum aegerrime accepit, dicentibus cunctis, duobus se fidem promisisse liberis Severi, duobus servare debere, clausisque portis, diu imperator non admissus nisi delinitis animis, non solum querellis de Geta et criminationis editis, sed enormitate stipendii militibus, ut solet, placatis ; atque inde Romam redit* ».

Tra gli altri donativi fatti da Caracalla ai soldati, dobbiamo forse annoverare la costruzione del grande stabilimento termale che si ammira alla destra dell'Appia, nel quartiere di Albano, chiamato Cellomaio. Queste *thermae,* simili piuttosto a quelle monumentali di Roma che non ai modesti *balinea* degli accampamenti militari o delle piccole città, furono erette, come credo, in questa circostanza per rappacificare gli animi a lui ancora ostili e per renderseli favorevoli.

Nella spedizione fatta nel 216 contro i Parti, Caracalla portò con sè una parte di questa legione; durante la guerra egli fu ucciso (217 d. C.) e gli fu eletto a successore Macrino; i legionari Albani non lo vollero riconoscere e stanchi della guerra si ribellarono, desiderando di ritornare nell'Albano, dove avevano lasciato le loro famiglie (3).

Questi stessi soldati di ritorno dalla Siria (4), oppure altri nuovi venuti dai *castra Albana,* aiutarono Massimino, il nuovo imperatore eletto dalle legioni che avevano ucciso Severo Alessandro a Magonza, a marciare verso Roma per occupare il trono, contrastato dal senato in favore dei due Gordiani, prima, e di Balbino e Pupieno, poi. Massimino, giunto ad Aquileia, trovò il passo sbarrato da questa città che si opponeva al suo cammino e la assediò; lungo e pieno di disagi fu questo assedio per gli assedianti, tanto più che Massimino era inviso a tutti, e giungevano notizie a lui ostili da ogni parte d'Italia (5): *quare timentes milites, quorum adfectus in Albano monte erant, medio forte die cum a proelio quiescerentur, et Maximinum et filium eius in tentorio positos occiderunt eorumque capita*

(1) Avverte giustamente il Dessau che innanzi all'iscrizione, prima dei nomi della famiglia imperiale, si deve supplire un *pro salute*.

(2) Script. hist. Aug., *Carac.*, 2, 4.

(3) Cass. Dio, 78, 84.

(4) Due inscrizioni ritrovate nella Palestina nominano la legione II Partica — CIL., III *add.* p. 969, n. 113; p. 972, n. 187.

(5) Script. hist. Aug., *Maximin. Maior*, 23, 6; cf. Herodian, 8, 5, 8.

transfixa contis, Aquileiensibus demonstrarunt. Dopo l'uccisione di Massimino e del suo prefetto del pretorio, terminò l'assedio di Aquileia e dalla città venne agli assedianti *ingens commeatus in castra, quae laborabant fame.* Grande fu la gioia in tutta l'Italia per questa uccisione e anche nel campo di Aquileia furono fatte grandi feste per la liberazione dell'esercito, il quale potè così tornare nei suoi accampamenti e i legionari Partici nell'Albano.

Del regno di Elagabalo rimane una iscrizione (1), dedicata dalla legione: *Victoriae aeter(nae) d. n. Imp. Caes. Marci Aurel(i) [Antonini] Pii felic. Aug.* L'iscrizione è datata col III consolato e la terza potestà tribunicia dell'imperatore, all'anno 220. Secondo l'uso comune invalso in quest'epoca, la legione dedicante si chiama *Antoniniana*, cioè prende il nome dell'imperatore regnante; così in alcune iscrizioni del tempo di Severo Alessandro si chiama *Severiana* (2) e in una dei due Filippi (3) *Philippiana.* Questa ultima iscrizione, di carattere monumentale, fu dedicata anch'essa *Victoriae reducis* (sic) *dd. nn.* [*Imp. Caes. M. Iulii Philippi*] *Pii Felicis Aug. et* [*Otaci*]*liae Se*[*verae*] *Aug.* [*con*]*iugi,* nel 244 d. C., dai *milites, centuriones et evokatus Augustorum nostrorum.*

Un'altra iscrizione dedicata dalla legione ai due Filippi fu trovata nel febbrajo del 1913 presso la stazione ferroviaria di Albano (4), facendosi uno sterro per la costruzione della nuova cantina sociale. L'iscrizione, in due pezzi, era fra la terra di riempimento di antico edificio. Mancano le prime righe dove era il nome dei Filippi abraso per la *damnatio* e forse anche quello dell'imperatrice Otacilia, come nella precedente. L'iscrizione fu posta in loro onore qualche giorno prima degli idi di febbrajo del 249 (l'anno stesso della loro morte) da *Claudius Silvanus praefectus legionis supra scriptae,* a nome di tutta la legione, forse per qualche speciale donazione avuta dai Filippi.

Claudio Silvano non è il solo prefetto di questa legione che conosciamo. Nella vita di Caracalla (5) si parla di un *Recianus, praefectus legionis II Particae,* che fu complice, o per lo meno conscio, della uccisione di questo imperatore; giustamente l'Henzen (6) ha identificato costui col Τρικκιανὸν τότε τοῦ Ἀλβάνου στρατοπέδου ἄρχοντα, ricordato da Dione (78,13) al tempo stesso di Caracalla. Questo *Aelius Decius Triccianus* comandava la legione ancora sotto Macrino (7).

Dalle iscrizioni abbiamo anche ricordo di un tempietto o sacrario dedicato nell'interno del castro, dai legionari, a Giove. Le iscrizioni sono due (8) di cui la prima porta il con-

(1) CIL. XIV 2257 (= VI 3734); cf. XIV, 2283, 4213.

(2) CIL. XIV 2274, 2276, 2285, 2290, 2291, 2293, 2294, 2296. L'Henzen dimostrò negli Annali dell'Ist. (1858 p. 27) come questo titolo non si debba riferire a Settimio Severo bensì a Severo Alessandro; riguardo al singolare attributo di *aeterna* che ha la legione, l' Henzen lo crede unico della II Partica.

(3) CIL. XIV 2258 (= VI 793).

(4) Notizie degli Scavi, 1913, p. 52 (Mancini).

(5) Script. hist. Aug., *Carac*, 6.

(6) Henzen, Ann. Ist, 1867, p. 83; cf. Dessau, CIL. XIV, pag. 217; id., *Prosopographia*, I, n. 126.

(7) Cass. Dio, 79, 4,

(8) CIL. XIV, 2253 e 2254.

solato incerto di *Quintianus*. Si tratta forse dello stesso Quinziano che nominano altre due iscrizioni trovate presso Aquileia (1), giacchè abbiamo visto che parte della legione aiutò nel 238 d. C. Massimino nell'assedio di Aquileia. La seconda è probabilmente dell'età di Massenzio, come pensò il De Rossi (2) per la grafia dei nomi propri; è dedicata da un *optio: I(ovi) O(ptimo) M(aximo) C(onservatori) et genium* (sic) *centuriae*. Queste due iscrizioni, insieme con una terza appartenente ad un'ara dedicata al Sole (C. I. L. XIV 2256) dagli stessi legionari, sono l'unica notizia storica di edifici interni del castro che ci sia pervenuta.

Dopo i Filippi le memorie della legione vanno a mano a mano scomparendo. Nella seconda metà del sec. III abbiamo un ricordo isolato nelle monete di Gallieno (3), in cui la legione prende i titoli di V, VI e VII *pia* e di V, VI e VII *fidelis*, e poi dobbiamo fare un salto fino quasi a Costantino senza sapere più nulla. Anche con Costantino abbiamo una notizia soltanto negativa: la legione, sotto di lui, non stava più nell'Albano. Non sappiamo da chi e per quali ragioni la legione fu allontanata dall'Albano con tutte le famiglie e le masserizie, nè dove fu destinata. Solamente sotto Giuliano (360 d. C.) la ritroviamo in Mesopotamia, insieme alle legioni: seconda Flavia e seconda Armeniaca, alla difesa della città di Bezabden (4). In Mesopotamia rimase ancora per molto tempo, almeno fino a quando vien nominata dalla *Notitia dignitatum* (5), come di permanenza a Cefa. A questo periodo appartengono alcune iscrizioni sepolcrali di legionari trovate nella Mesopotamia e nella Pannonia inferiore (6).

Per ultimare le memorie che si riferiscono alla legione ricorderò i tre latercoli militari ritrovati nell'Albano e dintorni, che portano nel *Corpus* (XIV) i numeri 2267, 2268, 2393. Il primo latercolo (n. 2267), il più antico, ha le date consolari del 226 e del 231; il secondo, che è il più recente, fu rinvenuto nelle fondamenta della cattedrale ed è importante perchè nomina almeno cinque coorti della legione e ci dà un esempio dei nomi più in uso fra i legionari, tra cui primeggia quello di *Aurelius;* il terzo è molto frammentario e non è che un elenco di nomi.

Da ultimo merita una speciale attenzione una tegola rinvenuta presso il lago di Nemi nel 1884, con l'esplicito ricordo di una figlina: L E G. II P (A R T H I C A E) (7). È il primo esempio, e fino a poco tempo fa l'unico in tutto il Lazio, di un laterizio con l'indicazione di apposite figline per un corpo militare. Il secondo esempio fu ritrovato dal Vaglieri in Ostia nel 1910, appartenente alla sesta coorte dei vigili (8).

(1) CIL. V, 865 e 866.
(2) Bull. Crist., 1869, p. 77.
(3) Cohen, *Monn. imp.* V. n. 478 sg.
(4) Amm. Marc., XX, 7, 1.
(5) Not. dign. imp. rom., XXXVI, 30.
(6) CIL. III, 1464, 3683; suppl. 14403.
(7) Notizie Scavi, 1884, p. 238 (Lanciani); CIL. XIV 4090, 2; cf. XV pag. 6, n. VIII.
(8) Notizie Scavi, 1910, p. 514 (Vaglieri).

Si è detto che sotto Costantino la legione non era più nell'Albano: sappiamo ciò dal *Liber pontificalis* (1), a proposito della fondazione della basilica di S. Giovanni Battista in *civitate Albanensi*, per opera di Costantino. Fra le donazioni fatte da questo imperatore alla nuova basilica sono nominate le *sceneca deserta vel domos civitatis*, cioè le caserme lasciate vuote dalla legione. Oltre che alla basilica esse furono date in dono a tutto quel complesso di persone che si era venuto formando intorno ai *castra* e che era rimasto anche dopo la partenza dei legionari. Era costituito dal personale della villa domizianea e delle altre ville vicine, delle terme, dell'anfiteatro, degli *horrea*, dai contadini venuti dalle campagne presso l'abitato e da tutti quei piccoli commercianti ed industriali che formano gli annessi indispensabili di un accampamento militare.

Il Mommsen illustrò molto bene (2) questo carattere quasi municipale dei castra e la trasformazione delle *canabae* a centro indipendente, con magistrati propri, trasformazione che cominciò sin dai tempi di Tacito (3) e si accentuò poi nel periodo fra Costantino e Teodosio.

Siamo in tal modo giunti all'origine della città di Albano, la quale, rimasta oscura per pochi decenni, si presenta già verso la fine del secolo IV° come un centro molto importante, sede di un vescovo e dotata di un vasto territorio. Il vescovo è un tal *Ursinus*, di cui si è scoperto pochi anni addietro il nome in una lapide del cimitero di Domitilla (4). Posteriore di quasi un secolo è il vescovo *Romanus*, prete, che prese parte al concilio di Roma del 465 (5); poco dopo, nel concilio del 487, tra i firmatari, trovasi un altro vescovo di Albano, Anastasio (6). Dopo di lui comincia la serie quasi ininterrotta dei vescovi Albanensi, sotto i quali Albano si acquistò nella storia un posto particolare, assai notevole e influente nelle lotte che agitarono il Lazio per tutto il Medioevo.

G. LUGLI

(1) Lib. Pont. (ed. Duchesne) *Silvester* I, pag. 185, XXX.

(2) Mommsen, *Römischen Lagerstädte*, in Hermes, VII, p. 299 sg.

(3) Tac., *Historiae*, I, 66; IV, 22.

(4) Nuovo bull. crist., 1899 p. 24 sg. Il Cluver (*Italia Antiqua*, p. 914), l' Ughelli (*Italia sacra*, I p. 288) e ultimamente lo Iozzi (*Series pontif. Alban.*, p. 32) attribuirono ad Albano anche il vescovo Dionisio, che è ricordato come vescovo di Alba nel 355; ma il Nibby (*Analisi*, I p. 80) notò con più ragione trattarsi di *Alba Pompeia* e non già della *civitas Albanensis*.

(5) Mansi, *Acta concil.*, 7, p. 959.

(6) Mansi, loc. cit., 7, p. 1171.

VARIETÀ ❊ RECENSIONI

VARIETÀ

MATERIALI PREISTORICI
DEL MVSEO DI GEOLOGIA IN PALERMO

Il Museo dell'Istituto Universitario di Geologia in Palermo possiede una piccola ma interessante raccolta di oggetti preistorici, formata verso la metà del secolo scorso, per la liberalità e le cure del Bar. Francesco Anca e del Prof. Gaetano Giorgio Gemmellaro (1).

Tali avanzi furono divulgati in parte da questi due benemeriti antesignani degli studi preistorici, in parte dal barone Ferdinando von Andrian nella sua nota opera *Prähistorische Studien aus Sicilien* (2). Resta però ancora materiale inedito e, fra quello già pubblicato ve n'è meritevole di ulteriore esame. Ho ritenuto pertanto che potesse giovare al progresso dell'archeologia preistorica della Sicilia occidentale, ancora assai scarsamente coltivata, lo studio di questa piccola collezione generalmente ignota ai paletnologi moderni. In questo disegno mi ha incoraggiato il giudizio del Prof. Antonio Taramelli, che in una sua fugace visita a Palermo potè constatarne l'importanza; mentre ogni agevolazione ho ricevuto dall'illustre direttore dell'Istituto di Geologia, Prof. Giovanni Di Stefano e dal Prof. Mariano Gemmellaro, cui mi è pertanto grato rivolgere vivi ringraziamenti.

I. BRECCE PALEOLITICHE.

La parte principale della raccolta è costituita da alcune brecce con avanzi di industria umana, carbone e relitti di cucina, provenienti in parte da grotte ormai ben note nel campo dei nostri studi (3), in parte invece da altre stazioni assolutamente nuove o di cui finora è conosciuto appena il nome, ma nessun dato di fatto (4). Esse sono:

Grotta dei Puntali.

In questa grandiosa grotta che si apre nelle vicinanze immediate di Carini, il Gemmellaro rinvenne i resti di un grande numero di esemplari di

(1) Cfr. SALINAS, *del R. Museo di Palermo*, relazione. Palermo, 1873, p. 31.

G. G. Gemmellaro (1832 † 1904) donò fra l'altro alcuni oggetti preistorici raccolti dal padre, Carlo Gemmellaro (1787-1866), il celebre illustratore dell'Etna, il quale va perciò considerato come uno dei precursori degli studi paletnologici. A questo proposito ricordo, poichè è un fatto generalmente ignorato, che nelle collezioni del Museo Biscari di Catania, trovarono posto anche alcune ascie neolitiche e di bronzo (cfr. F. MINÀ PALUMBO, *Rivista Sicula*, 1869, II, p. 210). Questo Museo fu fondato, com'è noto, dal P.pe Ignazio Paternò Castello di Biscari, nel 1758 e continuò ad arricchirsi di oggetti per non oltre cinquant'anni. Il nome del Biscari è pertanto da mettere a lato a quello del celebre palermitano padre Cupani, che volse la sua attenzione a due raschiatoi di selce fin dal sec. XVII (cfr. il suo *Pamphytum siculum*, ed. Palermo, 1815, vol. III, tav. 4, 16 e tav. 15). Io sono lieto di aggiungere poi a questo elenco un nome assolutamente ignorato, quello del Carmelitano P.re Pizzolauti Filiberto, il quale nei principî del' 700, ricavò dalle campagne di Licata una raccoltina di oggetti antichi, di cui alcuni e cioè: vetri dorati bizantini, una lekythos a f. r., una a f. n., con lotta di Teseo contro il Minotauro, un'anforetta protocorinzia, un'ansa di anfora rodia, 4 signacula di bronzo e *tre scalpelli preistorici*, furono disegnati ed incisi dall'architetto trapanese Franc. Nicoletti apd. D'ORVILLE, *Sicula*, Amstaeleddami 1764, I, p. 123 A-B.

(2) Supplemento alla *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 1878. Qualche cenno su alcuni oggetti di questa raccolta si trova in O. SCHOETENSACK, *Vor-und Frühgeschichtliches aus den italienschen Süden*, in *Zeitschr. für Ethnol.*, 1897, p. 37 seg.

(3) Cioè le grotte Maccagnone, Perciata, S. Teodoro, Carburancili, Addaura grande e piccola, Tonnara e Grotta Natale a Monte Fanio. — Cfr. FALCONER, *On the ossiferus grotta di Maccagnone*, in *Journ. of the geol. Society*, London, 1869; ANCA, *Note sur deux nouvelles grottes ossiféres dècouvertes en Sicile*, in *Bull. de la Soc. géol. de France*, 2 sér., t. XVII, p. 684 segg.; G. G. GEMMELLARO, *Sulla grotta di Carburancili*, Palermo, 1866; ANCA, *Paletnologia Sicula*, Palermo 1867; VON ANDRIAN, op. cit., p. 5, 6, 7, 8, 11; COLINI, *Bull. di Paletn. ital.*, XXIII, p. 223-5.

(4) VON ANDRIAN, p. 4 e 7.

elefanti (Elephas antiquus), fra i quali un cranio « an welchen zahlreiche kaum zu verkennende Incisionen zu beobachten sind » (VON ANDRIAN, pagina 10). Hans Pohlig, che ha più minutamente studiato quegli esemplari, accenna vagamente alla presenza, fra di essi, di avanzi manufatti (1). Il Museo Geologico ne possiede in buon numero. Sono punte, raschiatoi e grossolane schegge di selce piromaca di vario colore (bruna, giallastra, rossa) di cui presento una scelta alla fig. 1; esse si trovano fra un impasto terroso, nello strato più superficiale della spaziosa caverna, miste a carboni

Figura 1.

ed a gusci di conchiglie eduli (*Trochus*, [*Trochocochlea*] *turbinatus* Born.).

Gli avanzi di animali raccolti nella grotta sono: *Sus scrofa* L., *Cervus (elaphus) Siciliae* Pohl., *Bison (priscus) Siciliae* Pohl., *Bos (primigenius) Siciliae* Pohl., *Elephas (antiquus) Melitae* Falc.

Un cranio di bisonte (inv. 566 = inv. 1880, n. 330), ha le corna con due cavità nella parte anteriore verso la punta, che per la simmetria vanno ritenute opera dell'uomo. Il fatto, va tenuto presente, insieme con l'altro segnalato dal von Andrian, per la pretesa contemporaneità, non documentabile tra gli avanzi umani e queste specie animali estinte od emigrate. Le incisioni nel cranio dell'elefante del von Andrian, può darsi però che non siano state eseguite sull'animale vivo. È ad ogni modo un fatto molto interessante, sul quale voglio richiamare tutta l'attenzione degli studiosi, che gli avanzi umani si trovano nella crosta superficiale assolutamente distinta dalla breccia ossifera con avanzi di elefanti (2).

(1) *Eine Elephanthöhle Siciliens*, in *Abhandl. der k. bayer. Akad. der Wiss.*, II cl. XVIII Bd. 1 Abth., München, 1893, p. 82. — A p. 78, fig. 1, dà una sezione della grotta.

(2) Anche nella grotta di S. Teodoro (cfr. col. 2, nota 3), come si rileva dalle accurate sezioni dell'Anca, lo strato con avanzi umani è *nettamente* distinto da quello con avanzi di elefanti.

Grotta della zia Ménica; sul monte Colombrina presso Carini sulla via di Capáci: scoperta dal Prof. Di Stefano.

Armi di selce, impastate con carboni, argilla bruciata, avanzi di ossa (Bos ?) e conchiglie marine (Trochus turbinatus, Born.) e terrestri (Helix sp., Bulimus, sp.).

Grotta delle Vitelle; sul monte Gallo.

Breccia con frammenti di carbone, armi ed utensili di selce, denti di cervo e di bove e conchiglie eduli terrestri (*Helix Mazzulli* San.; *H. vermiculata* L.) e marine (*Trochus turbinatus*, Brn.; *T. articulatus* Lk.; *Turbo rugosus* L.; *Patella ferruginea* Gm.; *P. caerulea* L.).

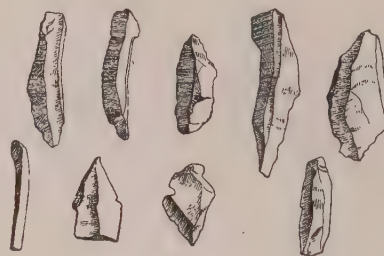



Figura 2.

Presento alla fig. 2 una raccolta di tipi delle armi di selce rinvenute nella grotta, la quale ha anche dato, negli strati più bassi, avanzi di *Elephas Africanus* (3).

Figura 3.

(3) FR. ANCA e G. G. GEMMELLARO, *Monogr. degli elefanti fossili in Sicilia*, Palermo, 1867, p. 21.

Grotta del Capraio; sul declivio settentrionale del Monte Gallo, presso la Grotta Perciata.

Punte, raschiatoi e schegge di selce (vedi fig. 3); un nucleo di diaspro.

Conglomerato con denti mascellari di *Cervus* (sp.) e *Bos* (sp.) e conchiglie eduli marine (*Trochus turbinatus* Brn.; *T. articulatus* Lk.; *Turbo rugina* L.; *Triton nodiferum* Lk.; *Patella ferruginea* Gm.; *P. coerulea* L. var. *aspera*).

Grotta dei Benfratelli.

Proviene da questa grotta un vero impasto di conchiglie eduli terrestri (*Helix* sp.) con cemento travertinoso.

Essa ha dato negli strati inferiori, avanzi di *Elephas antiquus* Falc. e denti di ippopotamo (1).

*
* *

Queste cinque grotte sono tutte nel territorio tra Palermo e Carini, al quale si riferiscono le altre grotte con avanzi preistorici di Maccagnone, Carburancili, Tonnara o Mollica, Perciata, Addaura grande e piccola (2); le une e le altre insieme con le stazioni accertate all'Acqua dei Corsari (3) e, forse, alle falde del Monte Pellegrino (4), costituiscono un gruppo omogeneo distribuito intorno a quei due singolari monti che sono il Pellegrino ed il Gallo.

Se le nostre constatazioni arricchiscono singolarmente questo gruppo sì da renderlo il più ampio fra i siciliani, esse inoltre ci fanno riprendere, sebbene non le risolvano pienamente, le questioni fondamentali, che questa *facies* di civiltà solleva nei rapporti con la vita primitiva del resto dell'Isola.

Di certo risulta, a giudizio stesso dei naturalisti, che nessun argomento di natura geologica o paleontologica ci impone di attribuire grandissima antichità a queste brecce. Non è infatti provata la commistione degli avanzi umani ad ossa di specie estinte od emigrate, mentre pare invece che si tratti semplicemente di sovrapposizione. Ciò concorda con la foggia di lavorazione degli oggetti di selce, che non sono certamente dei tipi più antichi, ma invece, come s'è visto, di quello alquanto più progredito detto *moustérien*, e talvolta anzi, sembrano più evoluti. Essi tuttavia restano i più antichi avanzi dell'industria umana in Sicilia; se pure, come è stato rilevato ampiamente nel resto d'Italia, in parte risalgono invece ad epoca in cui ormai, l'uso della pietra scheggiata era stato generalmente abbandonato. Resta sempre oscuro perchè mai questi avanzi così rari nel resto dell'Isola, esistano nella plaga palermitana in così grande numero (5), e quali rapporti di tempo e di civiltà intercedano tra essi ed il neolitico, anche esso qui più che altrove diffuso ed evoluto, mentre mancano del tutto le caratteristiche fasi della civiltà siciliana del bronzo.

(1) ANCA e GEMMELLARO, op. cit., p. 21.

(2) Cfr. nota 3 a col. 2.

(3) EMMANUELE SALINAS (*Arch. Stor. Sic.*, XXXII, 1907, p. 263 segg.; *Rend. dei Lincei, cl. d. sc. fis.*, XVI, 1907, p. 112) annunziò di aver scoperto in questa località avanzi paleolitici sotto un potente strato di travertino. Egli annetteva grande importanza a questo fatto giudicandolo prova dell'altissima antichità della stazione. Il Pigorini (*B. d. P. I.*, XXXIII, p. 43), sollevava dei dubbî, affermando giustamente che allo stadio attuale dei nostri studî, non si può prescindere dall'esame dei manufatti. Trovandomi a lavorare fra geologi ho voluto sentire che cosa essi pensassero della questione che pareva dalla geologia ricevesse così incrollabile base, mentre lasciava scettici i non geologi. Sono lieto di riferire pertanto, che un simile dissidio non esiste, perchè il travertino terroso che contiene questi tenui avanzi è da giudicare con sicurezza di formazione recente, e non può documentarci una remota cronologia, trattandosi di roccia che si va formando ai nostri giorni e si può accumulare in grande quantità, in tempo relativamente breve e non certamente in quel centinaio di secoli ammessi da Emmanuele Salinas (*Arch., Stor.*, p. 269).

Sulla reale disposizione degli strati in quel pcsto vedi le sezioni fotografiche date dal DR. MARIANO GEMMELLARO, *Escursione nel giacimento fossilifero di Ficarazzi presso Palermo*, in *Boll. della Soc. Geol. Italiana*, vol. XXVIII, 1909, p. CXLIX seg. (fot. a p. CLI seg). Cfr. anche M. GIGNOUX, *Les formations marines*, Paris, 1913, p. 196, seg., fig. 26.

Aggiungo che le armi di selce sono di tipo *moustérien* analogo a quello delle nostre grotte, e vi è anzi qualche frammento di coltellino che si direbbe neolitico. Paiono in complesso oggetti della grotta Fanio, cfr. la nota 5.

(4) EMM. SALINAS, *Not. degli Scavi*, 1907, p. 307.

(5) Oltre che nel gruppo Palermitano, si sono rinvenuti avanzi paleolitici a S. Fratello in prov. di Messina (gr. S. Teodoro, vedi col. 2 nota), e nei dintorni di Termini Imerese (gr. Fanio, gr. Di Nuoro, gr. del Castello cfr. COLINI, *Bull. di Paletn.*, XXIII, p. 225; PIGORINI, *ivi*, XXXIII, p. 189; SCHWEINFURT G, *Ueber das Höhlenpaläolithikum von Sicilien*, in *Zeithschrift für Ethnol.*, 1907). Non si hanno elementi sufficienti per giudicare delle caverne del Siracusano, della provincia di Trapani e delle Egadi; COLINI, *Boll. di Paletn.*, XXIII, p. 226-7.

A completare l'elenco delle constatazioni del paleolitico nell'Isola, conviene ricordare pezzi sporadici dei dintorni di Castrogiovanni (ORSI, *Bull. di Paletn.*, XXXIV, p. 191) ed una scure, di tipo *chellèen*, da Alcamo (*ivi*, XXV, p. 317).

II. OGGETTI NEOLITICI.

Tra edite ed inedite, nel Museo si conservano una trentina di ascie di pietra levigata provenienti da varî luoghi dell'Isola. Poichè raramente accade di poter studiare questi preziosi oggetti con l'aiuto di un geologo del valore del Prof. Di Stefano, presento qui un quadro di esse, classificate secondo la provenienza e la natura delle pietre (1):

Provenienza	*Giadeite verde-chiara*	*G. verde-scura*	*G. nerastra*	*Basalto*	*Selce*
Bosco di Nicolosi.	31	92, 94	—	93	—
Lentini	80	81	79	—	—
Castrogiovanni	75	—	77	76	—
Catania	83, 86, 88	82, 84, 85, 87, 88-*bis*	—	—	—
Catania (Piano della Statua)	—	—	—	45	—
Corleone	—	—	—	27	—
Isole Lipari.	—	—	—	66-74	—
Palermo (Monte Pellegrino)	—	—	—	—	senza numero
Palermo - Dono Airoldi . .	—	—	—	89	—
Ignota provenienza	30	—	—	—	—

La scure di basalto n. 89, lunga cm. 21 (fig. 4) è dono del Cav. Cesare Airoldi; è pertanto probabile che provenga dalla Villa dei Leoni, proprietà di quella famiglia, prossima alla contrada Valdesi, sotto il Monte Pellegrino, la cui necropoli neolitica fu scavata dal Prof. Salinas (2).

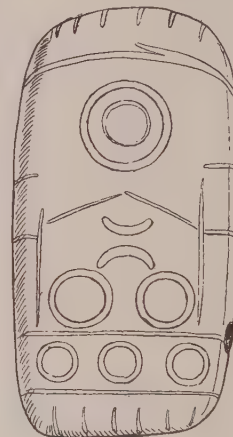
Figura 4.

Pure dai pressi del Monte Pellegrino proviene la piccola scure (cm. 6) formata di un nucleo di selce cornea ed un orcioletto monoansato, alto cm. 8 di rozzissimo impasto.

Da S. Ninfa, lungo la linea ferroviaria, proviene un coltelluccio di selce piromaca lungo cm. 5.

L'accetta n. 30, lunga cm. 9, larga 4½, di forma appiattita (spessore cm. 1,3) e di cui è ignota la provenienza, merita speciale menzione. Essa reca su uno dei lati, delle profonde incisioni (vedi fig. 5), ripiene di una sostanza rossastra, in forma di cerchi e semicerchi dentro e sopra una figura geometrica che potremmo rassomigliare ad una piccola edicola.

Figura 5.

Nell'altra faccia le incisioni lineari, sono limitate ai contorni e sembrano illanguidite da ulteriore strofinamento dell'ascia. Vi sono ancora due buchi tra lo spessore dello strumento ed il lato posteriore. Trattasi, com' è probabile, di una scure di carattere sacro; non altrimenti saprei spiegarne la decorazione, della quale non conosco riscontri molto precisi, potendo compararsi con la nostra scure, solo lontanamente, quelle di

(1) Per la provenienza della Giadeite, il Prof. Di Stefano, è propenso a seguire i risultati esposti dall' ING. SECONDO FRANCHI, *Boll. del Comitato Geologico*, 1900, n. II, e *Rend. dei Lincei, cl. di sc. fisiche*, IX, p. 349 segg. (riassunto dello ISSEL, *Bull. di Paletn.*, XXVII, p. 1 segg.), che ne ha trovato nella Catena del Moncenisio e nell'Appennino Ligure.

Nel nostro quadro viene segnato il numero che gli oggetti portano nell' inventario speciale del materiale preistorico, che trovasi scritto nei pezzi stessi ed è ripetuto nell' inventario generale del Museo, compilato dal Prof. Di Blasi nel 1893.

Di queste serie, le ascie che non saranno esaminate appresso partitamente, si trovano pubblicate o almeno menzionate in VON ANDRIAN, p. 70 e tav. III, n. 10 (Nicolosi); tav. III, n. 13 (Lentini); pag. 67 e tav. III, 16 segg. (Castrogiovanni) p. 70 e tav. 1, n. 3 (Catania); p. 65 (Corleone); p. 72 (Isole Lipari).

Del materiale neolitico del Museo il von Andrian pubblica anche due raschiatoi di ossidiana da Cammarata (Rocca Daparo) p. 65, ed un coltello di selce da Pettineo, tav. 1, n. 4.

(2) A. SALINAS, *Rend. dei Lincei cl. di sc. mor.*, 1896, p. 246; *Bull. di Paletn.*, XXIV, p. 264; LISSAUER, *Zeitschrift für Ethnologie*, XXXV, p. 1023; EMM. SALINAS *Not. degli Scavi*, 1907, p. 307. — Del materiale di Valdesi son pronti, al Museo Nazionale, quasi tutti i disegni per la pubblicazione che ne preparava Emmanuele Salinas.

rocce verdi e lapislazzulo trovate nel secondo strato di Troia, ornate di incisioni geometriche che si è creduto vogliano imitare il bronzo. Anche queste ascie è probabile siano servite ad uso religioso (1).

Dalle grotte di Villafrati, nei pressi di Palermo, che hanno dato abbondante materiale preistorico, il museo possiede una notevole serie di avanzi ossei umani, provenienti dalla grotta Porcospino, ed illustrati dal Dr. Zusterkandl (2). Inediti sono invece due vasetti dei quali uno alto cm. 12 (n. 64 = inv. 1880 n. 353), frammentario, è un *depas* a superficie rossastra un po' levigata; l'altro (n. 63) è un pentolino a doppia ansa, fatto a mano e di impasto e superficie rozzissima (alto cm. 7 ½; diametro alla bocca cm. 6). Il terzo e più importante (cm. 16), ad alto collo, monoansato, è anch'esso fatto a mano. Ma la superficie lucidata, ha un colorito rossastro e reca decorazioni di doppie linee riunite da tratti a scala, ripiene di punti (v. fig. 6). È una ceramica neolitica di tipo non comune e di aspetto singolarmente progredito che per il suo effetto d'insieme arieggia in qualche modo alla ceramica caratteristica del I periodo Siculo di Orsi; fra le meno lontane analogie dobbiamo ricordare i cosidetti idoli di Villafrati, del Museo Nazionale di Palermo, provenienti a quanto pare da tombe di Piazza dei Leoni, alla Favorita, i quali sulla lucida superficie nerastra propria alle ceramiche neolitiche, recano dei fregi in rosso nettamente rilevati dalla recente pulitura (3).

Figura 6.

III. BRONZI.

Il Museo possiede anche i seguenti oggetti di metallo, tutti inediti:

n. 95. Accetta di bronzo (4) a fiocchi rilevati, lunga cm. 15, larga al taglio 5; spessore cm. 2. Proviene da Giarre (prov. di Catania), (fig. 7-*a*);

n. 99. Accetta di bronzo simile alla precedente, lunga cm. 15 ½, larga al taglio cm. 5, spessore sui bordi cm. 1 ½, dono del Prof. Terrachini. « Rinvenuta in Girgenti presso i templi » (fig. 7-*b*). — Queste due rare armi sono di quel tipo appartenente alla più antica fase della civiltà enea, chiamato anche coltello-ascia. molto diffuso in Sardegna, appare anche nell'Italia centrale e superiore e nelle stazioni dell'Europa Settentrionale (5), mentre manca assolutamente nella penisola Iberica e nel Mediterraneo Egeo. In Sicilia, questo tipo è sostituito dalle scuri piatte (6) che appartengono al ben noto tipo diffuso da Troia e Cipro all'Italia settentrionale (7);

n. 90. Accetta di bronzo, ad occhio (lungh. cm. 16; foro di cm. 4 ½) munita di bottone nel tallone (fig. 7-*c*); rinvenuta nel bosco di Nicolosi sull'Etna (8). Essa appartiene ad un tipo di cui in Sicilia conosciamo diversi esemplari e cioè: undici al Museo di Palermo da un ripostiglio di Biancavilla (9); cinque al Museo dei Benedettini di Catania (10) e tre, forse da Spaccaforno nella raccolta Castelluccio di Catania (11);

n. 98. Accetta di bronzo ad occhio (lung. cm. 20, larga al taglio cm. 2; spessore sotto l'occhio cm. 2; occhio ovolare di cm. 4 ½ × 3) (fig. 7 *d*), rinvenuta ad Aci Trezza (Catania) negli

(1) GOETZE, apd DOERPFELD, *Troja und Ilion*, I, p. 339. Non occorrono speciali citazioni per il significato sacro e simbolico dell'ascia in molte religioni antichissime,

(2) apd. VON ANDRIAN, p. 44-65. Sulle antichità preistoriche di Villafrati, scoperte nelle grotte Porcospino, Buffa I e Buffa II, dal P.pe di Mirto, Domenico Reina, e G. G. Gemmellaro cfr. VON ADRIAN, p. 36 segg.; G. DI GIOVANNI, *Sui lavori intrapresi e sulle scoperte fatte negli antichi monumenti di Sicilia dal Giugno 1863 al Luglio 1865*, Palermo, 1866, p. 30 segg.; SALINAS, *Del R. Museo di Palermo*, p. 31 segg., ecc.

(3) Fu fatta da EMM. SALINAS, che trovò i documenti da cui risulta la loro reale provenienza, cfr. *Palermo e la Conca d'Oro*, p. 241-45.

(4) L'esame del metallo di questa accetta e della seguente è stato eseguito nell'Istituto Chimico della R. Università di Palermo.

(5) Cfr. COLINI, *Boll. di Paletn.*, XXIV, tav. VIII, 6 (Remedello); XXVI, tav. IX, 5, 7 (Cortona); XXXV, p. 109, nota 1-3 (Etruria), etc.

(6) Cfr. *Boll. di Paletn.*, XXIV, p. 287, fig. 48; XXVI, p. 64 e 225.

(7) SCHUCKARDT, *Schliemanns Ausgr.*, 2ª ed., 1891, p. 84, fig, 55 (2° strato di Troja); DUSSAUD, *Civil. préhelleniques*, 2ª ed., p. 258 (Cipro); COLINI, *Boll. di Paletn.*, XXVII, tav. I, fig. 9 (Italia).

(8) Di egual provenienza il Museo conserva una punta di freccia di bronzo, con alette (inv. inv. n. 96) lunga mm. 95, che pare di epoca classica.

(9) *Boll. di Paletn.*. XVI, p. 49.

(10) *Boll. di Paletn.*, XVI, p. 104.

(11) *Boll. di Paletn.*, XVI, p. 49.

scavi del traforo della ferrovia. È di un tipo molto semplice, ovvio fra di noi, e ripetuto anche in piccoli esemplari di uso religioso, che insieme a quello rappresentato dal numero precedente « supplisce in Sicilia il paalstab mancante » e si riferisce agli strati della fine dell'età del bronzo e primissimi tempi del ferro (1);

Figura 7.

n. 78. Punta di lancia di bronzo a cannone, con alette, lunga complessivamente cm. 13, proveniente da Castrogiovanni (fig. 7 *e*); è di una forma largamente diffusa nella civiltà del bronzo di tutta Europa (2). In Sicilia se ne conoscono al-

(1) ORSI, *Boll. di Paletn.*, XXVI, p. 167, tav. XII, n. 13, e RIZZO, *ivi*, XXIII, tav. V, 2, ecc.

(2) Cfr. ad es.: MONTELIUS, *Die Chron. der Aeltesten Bronzezeit in Nord-Deutschland*, 1900, p. 50, fig. 139.

(3) RIZZO, *Boll. di Paletn.*, XXIII, tav. V, fig. 137; ORSI, *ivi*, p. 118.

cuni esemplari che vanno attribuiti al II e III periodo di Orsi (3).

Dobbiamo da ultimo accennare ad alcuni crani umani e frammenti di armi di ferro, fra cui una punta di lancia, rinvenuti nel 1881 nel sottosuolo del R. Educatorio Maria Adelaide in Palermo, che trovarono posto in questa raccolta, perchè allora era di moda parlar di Fenici antichissimi; ma quei sepolcri costituiscono la necropoli di Panormo punica non più antica del sec. v av. Cr. (4).

BIAGIO PACE.

(4) Questa necropoli, poco studiata, si stende con le sue camerette sotterranee, lungo il Corso Calatafimi da Piazza Indipendenza in su. Per le antiche scoperte cfr. la bibliografia in DI GIOVANNI, *Top. antica di Palermo*, Pal., 1889, p. 160. Vedi oltre, *Not. degli Scavi*, 1887, p. 428; 1895, p. 216.

IL TEMPIO DI AFRODITE VRANIA IN ATENE

Riferisce Pausania che in Atene, presso il tempio di Efesto, si trovava il santuario di Afrodite Urania, con una statua marmorea della dea, opera di Fidia, e dopo aver narrato le origini orientali di questo culto, afferma ch'esso fu introdotto in Atene da Egeo, il mitico re figlio di Pandione. (1)

Con una delle abituali violenze al testo del periegeta si è pensato che questa leggenda debba riferirsi a quell'altra Afrodite Urania della regione dell'Olimpieio ἐν κήποις (cfr. gli autori citati da Dümmler, *Aphrodite*, in Pauly-Wissowa, *R. E.*, I, 2733). Ma il ricordo che si ha di altre memorie di Egeo in quel quartiere, non ci può autorizzare a questa arbitraria correzione; non si vede infatti perchè tutte le memorie di un personaggio mitico debbano necessariamente essere riunite in un solo posto, quando sappiamo altronde che l'heroon di Egeo sorgeva sulle pendici meridionali dell'Acropoli (cfr. il mio scritto *Aigeus*, in *R. C. dell' Accad. dei Lincei, cl. di sc. morali*, 1915 p. 473 segg). Dobbiamo pertanto attribuire, con Pausania, al santuario presso il tempio di Efesto, la leggenda relativa ad Egeo.

L'indicazione assai vaga del periegeta, non ha permesso di identificare il sito del nostro tempio.

Non è infatti da credere ch'esso vada cercato nel tratto compreso fra il t. di Efesto, riconosciuto ormai nel cosidetto Theseion, ed il portico Pecile alla cui descrizione si passa subito dopo; poichè Pausania è solito col πλησίον indicare una vicinanza relativa rispetto al punto di riferimento, nel caso nostro al t. di Efesto, anche in tutt'altra direzione di quella seguita nella periegesi. Mancando ogni altro più preciso riferimento, gli studiosi di antica topografia ateniese si sono perciò limitati ad indicare approssimativamente il sito nell'agorà o nelle vicinanze: it probably stood on the marked Hill, dice il Frazer *(Coment. on Pausanias* etc., vol. II, 128), mentre lo Judeich, ancor più vagamente lo colloca nelle vicinanze W. della collina del mercato (*Topogr. von Athen*, p. 328). A me sembra però di poter cavare un indizio topografico al di fuori dalle fonti scritte e degli avanzi monumentali.

* * *

Dalla collina detta delle Ninfe, oggi dell'Osservatorio, che s'eleva a modesta altezza nella regione occidentale di Atene, si protende verso la spianata del κολωνὸς ἀγοραῖος (cioè in sito che è davvero πλησίον al tempio di Efesto), una roccia chiamata Ἁγία Μαρίνα dalla piccola chiesa che vi sorge sopra. L'angolo sud-est di questa roccia, presenta una superfice levigata, da cui le donne Ateniesi hanno l'abitudine, od almeno l'avevano fino a pochi anni addietro, di lasciarsi scivolare reputando quest'atto come un efficace rimedio magico contro la sterilità (2).

Se ricordiamo che la leggenda ateniese riferita da Pausania, riconnetteva la fondazione del tempio di Afrodite Urania col desiderio di Egeo di avere discendenti, onde è chiaro che gli antichi Ateniesi dovevano vedere nella dea di quel santuario una patrona della fecondità, non stenteremo a convincerci che la moderna superstizione ci rappresenti forse un avanzo dell'antico culto locale di Afrodite e che perciò la cappella dell'Agia Marina segni approssimativamente il sito del tempio che si diceva fondato da Egeo.

Questa induzione non può sembrare arbitraria ove si consideri che l'indiscutibile sopravvivenza di motivi pagani, non soltanto è provata in linea

(1) πλησίον δὲ ἱερόν ἐστιν Ἀφροδίτης Οὐρανίας .... Ἀθηναίοις δὲ κατεστήσατο Αἰγεύς, αὑτῷ τε οὐκ εἶναι παῖδας νομίζων — οὐ γάρ πω τό τε ἦσαν — καὶ ταῖς ἀδελφαῖς γενέσθαι τὴν συμφορὰν ἐκ μηνίματος τῆς Οὐρανίας. τὸ δὲ ἐφ' ἡμῶν ἔτι ἄγαλμα λίθου Παρίου καὶ ἔργον Φειδίου. Ἴουσι δὲ πρὸς τὴν στοὰν (Ποικίλην)... Pausania I, 14, 7.

(2) Quest'usanza di cui almeno il ricordo è ancor vivo sul posto, si trova anche ricordata in molti libri, cfr. ad es. Lolling, in Baedeker, *Grèce*, p. 73; Varvaro-Pojero, *Ric. di un viaggio*, Firenze, Barbèra, 1890, p. 442.

generale in molte pratiche popolari di carattere magico, fra cui mi piace ricordare, perchè si riferiscono ad Atene e son poco noti, certi misteriosi riti propiziatori del fato, compiuti dalle donne ateniesi ancora sotto il dominio ottomano, e descritti dal nostro Pomardi, nel suo prezioso *Viaggio in Grecia* (vol. I p. 154 segg. Roma 1820); ma ancora che queste sopravvivenze si riscontrano quasi sempre in relazione con luoghi del culto Cristiano. È questo un fatto, ammesso largamente anche da scrittori cattolici fra i quali basta ricordare il p. Delahaye. Per non uscire dalla Grecia, meglio che ricordare particolari esempi che ci verrebbero forniti in larga misura, soprattutto dalle fontane sacre dell'antichità classica (son celebri le leggende moderne sul fonte delfico delle Castalie cfr. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 294), rinvio ad un notevole articolo largamente documentato di G. N. Politis, su "l'importanza delle Chiese greche per il riconoscimento dei templi antichi„ (1).

B. Pace.

(1) Λαογραφία, δελτίον τῆς ἑλληνικῆς λαογραφικῆς ἑταιρείας, Atene 1914, Δ' 12-21. Cfr. anche dello stesso autore Μελέται περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς γλώσσης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ: Παραδόσεις, Atene 1904, n. 122, 195, 205 etc.; Perrot, *Ann. de l'ass. pour l'encourag. des étud. Grecq.*, 1874, p. 404, etc.

NVOVO E SINGOLARE ESEMPIO DELL'ANTICHISSIMO RITO DELL' « OSSILEGIVM » PRATICATO SOPRA VNA STATVETTA DI BRONZO

Il caso che mi accingo ad esaminare, si presenta fino ad ora unico e di carattere veramente eccezionale nella storia del rito funebre e religioso degli antichi.

Circa tre anni addietro, in Chieti ebbi occasione d'acquistare, per la mia privata collezione, una statuetta di bronzo contenente una peculiarità assai notevole e curiosa, della quale sino ad oggi non si era riscontrato esempio in altre consimili figurine, abbastanza comuni. Dalle informazioni assunte, che la dicevano proveniente da Manoppello, e più specialmente dal tipo molto somigliante a quello d'un esemplare conservato nel Gabinetto Archeologico di Vasto, sono indotto a supporre che la statuetta sia stata realmente rinvenuta in qualche paese dell'Abruzzo chietino.

L'originale è alto cm. 12 e mezzo e rappresenta un guerriero seminudo, nell'atto d'impugnare la lancia con la mano destra che tiene sollevata. La parte mediana del corpo è coperta dal costume succinto dei guerrieri primitivi, cioè da un breve *cinctus* o περίζωμα, sostenuto all' estremità dalla mano sinistra che vi si nasconde sotto. La testa di forma allungata, elissovoidale, arieggia il tipo negroide, anche per la ricciutezza dei capelli, sebbene forse tutto il complesso della figura tenda a rappresentare un personaggio della razza sannitica, dall' aspetto adusto e membruto. (Vedi appresso, fig.). Quello che v'ha di peculiare e di eccezionale in questa figurina di guerriero, è un piccolo foro praticato in mezzo al torace, da cui si scopre una non molto ampia cavità, nell'interno della quale è situato un frammento d'ossicino che, per la sua piccolezza, potrebbe assomigliarsi alla falange d'un dito mignolo della mano o del piede.

Che si tratti di un osso, non può mettersi in dubbio, avendone fatta praticare l'analisi microscopica sopra una molecola distaccata. E nemmeno può nascere il sospetto che il foro che si scorge sul petto della figurina, sia prodotto di casualità e non praticato a scopo intenzionale, poichè esso proviene dall'assottigliamento del metallo, ottenuto mercè l'impiego d'una lima; e le traccie di questa, abbastanza visibili, sono coperte dalla stessa patina verde-smalto. Sicchè la parte limata e la conseguente apparizione del buco, rivelano fattura primitiva, assolutamente intenzionale, dovuta a pratica rituale, simbolica o religiosa.

L'ossicino contenuto nel cavo toracico, rappresenta evidentemente una reliquia, molto somigliante alle reliquie cristiane che siamo soliti osservare in quelle teche di metallo o di legno costituite da mezzi busti di santi, aventi in mezzo al petto una apertura munita di sportellino.

Il fatto, sinora unico, ha carattere di somma importanza, come vedremo, per la storia del rito funebre primitivo, dipendente dal culto per gli avanzi sacri del defunto.

Com' è noto, la credenza nella virtù inerente al corpo d'un morto, la quale consente anche l'efficacia soprannaturale di ciò che gli appartenne, costituisce il principio superstizioso, comune ai popoli primitivi, dal quale emana il culto delle reliquie. Assimilarsi la virtù del defunto mediante il contatto o la presenza di tutto ciò che fu suo, è una pratica di substrato animistico, di cui non mancano esempî nella stessa religione neolitica. Ed il più importante è costituito dell'uso amuletico delle rotelle craniche, ovvero delle ossa craniali ricavate dal teschio, mediante la trapanazione, e portate addosso come reliquie o amuleti atti a prevenirsi da quella stessa malattia che il morto aveva avuta, che fu già detta « la malattia sacra » (1). Ma non delle sole rotelle craniali erano muniti i

(1) Ved. BROCA P.: *Sur la trépanation du crane et les amulettes craniennes à l'époque néolithique* (in Congress. Intern. d'Archéol. Préhist. (VIII). Budapest, 1876, p. 101 et suiv.)— DÉCHELETTE: *Manuel d'Archéolog. préhist.*, I, 474. — PIGORINI L.: *Le più antiche civiltà d'Italia*, Roma, Lincei, 1903, p. 63.

pendagli neolitici; vi facevano parte anche i denti del morto ed altri frammenti delle sue ossa (1). Un'altra pratica di carattere identico, dalla quale è anche manifesto il culto prestato alle reliquie del defunto, era poi quella della scarnitura e coloritura delle ossa del cadavere (cranio di Scurcola).

Queste manifestazioni religiose rivelano, sopratutto presso i popoli neolitici, la credenza nelle virtù magiche delle reliquie, considerate come amuleti o talismani, ed il culto dei morti ritenuto come fede nella sopravvivenza dell'anima. La virtú che si assorbe dai resti del morto, divenuto essere divino, era considerata dagli antichi quale veicolo del potere soprannaturale.

La continuità di questo principio si rinviene anche oggi presso le altre religioni dei popoli selvaggi: « Non v'è differenza (osserva il Clodd) per il selvaggio che porta seco il teschio del suo antenato come amuleto o sede di oracolo, e il buddista che pone le reliquie dei santi nel topè, e il cattolico che depone i frammenti dei santi o dei martiri entro l'altare che la loro presenza santifica, mentre la madre conservando pietosamente i capelli del bambino morto, è esempio della vitalità dei sentimenti derivati dalle fonti perenni della umana natura » (2).

Secondo il principio animistico primitivo, comune oggi ai selvaggi, l'individualità del morto si confonde con i suoi resti mortali, e lo spirito dei trapassati abbandona l'altra vita per venire a rianimare il proprio cadavere. Presso i Caraibi si credeva che l'anima d'un trapassato potesse albergare in uno dei suoi ossi. Si soleva, perciò, prendere uno di tali ossi, invilupparlo di cotone e conservarlo come oracolo. Da siffatti pregiudizi, osserva il Tylor, ne deriva che « ces restes humains deviennent des fétiches habités par les âmes que les animaient autrefois, ou, tout au moins, qu'ils sont encore placés sous l'influence de ces âmes, on pourra s'éxpliquer de façon raisonnable le culte des reliques qui est autrement très-obscur » (3).

Queste credenze si riannodano, senza dubbio, alle dottrine dell'esistenza futura e della resurrezione dei corpi. Tanto presso i popoli primitivi che presso le razze selvagge presenti, i resti del corpo si compongono talora d'un osso solo o frammento di osso, talora dell'intero corpo disseccato o mummificato. La ragione pratica di tale uso di conservare per venerazione i resti mortali, è fondata sopratutto nella credenza che l'anima viene spesso a visitare il corpo, concetto espresso dai neolitici con le aperture praticate nei *dolmens*, sotto i quali è interrato il cadavere.

Ma fino a qual punto si può stabilire un rapporto fra la conservazione delle reliquie del morto e l'idea della resurrezione dei corpi, tanto fra le razze indigene presenti, che fra i popoli della preistoria, dell'Egitto e delle altre regioni del mondo antico? È questo un problema che allo stato dei fatti non è facile risolvere. Il Tylor appellandosi alla dottrina della metempsicosi, richiama a tale proposito l'attenzione sulla credenza nella trasmigrazione delle anime in un nuovo corpo umano, ciò che costituisce una risurrezione terrestre. Mettendo la quistione sotto uno stesso punto di vista, si potrebbe sostenere che la resurrezione dei corpi, sia in cielo che negli inferni dell'antica mitologia, non è, dopo tutto, che una trasmigrazione di anime. Ciò si rende evidente dai sistemi religiosi delle razze superiori, ove siffatte dottrine sono più chiaramente definite ed acquistano un senso più pratico. Il Rig Véda parla espressamente della risurrezione dei corpi e ragiona del morto come d'un essere glorificato il quale riveste le proprie spoglie (*tanu*), e promette all'uomo giusto di rinascere nel mondo futuro col proprio corpo, tutto intero (*survatanû*). Presso il brahmanismo e il buddhismo la reincarnazione dei corpi abitanti nei diversi cieli e nei diversi inferni, costituisce tanti casi particolari di trasmigrazione. Anche la dottrina persiana relativa alla resurrezione dei corpi, che alcuni autori hanno voluto rilegare alla dottrina giudaica, è tuttora di origine abbastanza oscura (4).

Ma sorvolando, nel caso presente, a siffatte quistioni metafisiche, giova riflettere che nel concetto primitivo gl'idoli non costituiscono soltanto l'immagine del trapassato, ma la custodia del suo corpo stesso. Presso gli Egiziani la mummia era custodita nella sua cassa la quale nascondeva i tratti della persona defunta. L'immagine di Amem, di Khem, di Osiride, di Ptah è abitualmente quella di una mummia nella sua cassa. Di solito, nell'antico concetto funerario, l'idolo che deve rappresentare il defunto, e ne contiene tutta o una parte del corpo, prende addirittura il posto di quello. Presso i selvaggi primitivi, nel Yucatan, si costruivano

(1) CARTAILHAC: *Distribution des dolmens dans le departement de l'Aveyron* (Congr. Int. d'Anthrop. Paris, 1867, p. 188). — DÈCHELETTE, *loc. cit.*, p. 574-76.

(2) CLODD E.: *Fiabe e filosofia primitiva*, Trad. Nobili, Torino, Bocca, 1906, p. 58.

(3) TYLOR E. B., *La civilisation primitive*. Trad. Barbier. Paris, 1878, tom. II, p. 197.

(4) TYLOR, ivi, p. 25 et suiv. Così per l'individualità degli idoli contenenti i resti del morto e l'anima dei trapassati, ved. ivi, p. 222-27.

degl'idoli di legno, rappresentanti gli antenati, e vi si mettevano dentro le ceneri o qualche resto del corpo. Queste immagini poi si collocavano nel lario domestico.

Fra le popolazioni primitive dell'Africa, della razza dei Bantù, si usava conservare nell'abitazione una particella o reliquia del corpo degli antenati dentro statuette alle quali si facevano anche offerte funerarie (1).

Spencer ha raccolto molti esempî importanti di questo stadio di transizione tra il cadavere, la mummia e l'idolo che li rappresenta o li sostituisce. Gli antichi Messicani, che seguivano il rito della cremazione, usavano bruciare il loro capo defunto, e dopo averne impastate le ceneri con sangue umano, ne facevano un idolo che rappresentava il trapassato stesso. Qualche volta, come nel Yucatan, le ceneri venivano collocate in un ricettacolo d'argilla in forma

di uomo, e sopra di esso erano eretti dei tempi. In altri casi, afferma lo Spencer, si procedeva all'adorazione delle reliquie, insieme con la figura rappresentativa, non per inclusione, ma solo per prossimità.

I messicani antichi usavano anche di bruciare il corpo del loro re defunto e dopo averne raccolte le ossa combuste, i gioielli, ecc., costruivano una figura vestita dinanzi alla quale, come pure dinanzi alle reliquie, deponevano le loro offerte. È un fatto innegabile, osserva il Grant Allen, che la cremazione presso tutti i popoli si prestava ad una spontanea sostituzione di una imagine al cadavere effettivo. Così sui sarcofagi di pietra o di terracotta degli Etruschi, i quali contengono le ceneri dei morti, si vede il ritratto del defunto coricato come ad un banchetto, con una coppa in mano (2).

Tralasciando adesso i popoli della preistoria,

(1) SCHNEIDER W., *Die Religion der Africanischen Naturvölker*, Münster, 1891. — ACHELIS TH., *Die Religionen der Naturvölker im Umriss*. Lipsia, 1909.

(2) Cfr. GRANT-ALLEN, *L'evoluzione dell'idea di Dio. Una indagine sull'origine delle religioni*. Trad. Salvadori. Torino, Bocca, 1911, p. 71 e sgg. (Dal culto dei morti l'A. trae l'origine della credenza religiosa presso tutti i popoli) — CAPITAN, *Les sacrifices dans l'Amérique ancienne* (in Conf. Guimet, n. XXXII della Bibl. de Vulgarisation). — HAMY, *Croyances et pratiques des prémi rs Mexicains* (in Conf. cit., n. XXV della Bibl. cit.) ed altri autori ricordati dal LEJEAL (*Les antiq. mexicains*. Paris, 1912).

presso i quali, come abbiamo visto, il culto dei resti mortali aveva per iscopo di assimilarsi le virtù già inerenti al trapassato, sappiamo che presso gl'Indo-europei, fin dal sec. VI a. C., vigeva l'adorazione delle reliquie. Il rito dell'inumazione aveva ceduto ben presto a quello della cremazione, ed il culto dei morti, attraverso la religione degli Arii dell'India, secondo la testimonianza dei Rig-Véda e del libro di Manu, era considerato come il più antico che l'uomo abbia avuto. Da esso trassero ispirazione i Greci, gli Etruschi, i Latini, i Sabini ed altri popoli italici (1). I morti erano tenuti come tanti esseri divini sotto l'aspetto di *Lares*, *Manes*, *Genii*, e la loro virtù era parificata a quella dei demoni od eroi greci (2), Dionigi d'Alicarnasso traduce *Lar familiaris* per ὁ κατ' οἰκίαν ἥρως (3).

L'uso di riconoscere la santità e l'efficacia dei resti mortali, sempre sotto l'aspetto di reliquie, si rinviene largamente presso i Greci (4). Per gli Etruschi, invece, quello di sovrapporre l'immagine del defunto ai sarcofagi che ne contenevano le ceneri, corrisponde, come abbiamo visto, alla spontanea sostituzione d'una effigie del defunto al cadavere effettivo. Però un esempio abbastanza significativo, paragonabile a quello della nostra figurina, m'induce a credere, che in realtà l'uso di staccare qualche osso dal cadavere per includerlo in una imaginetta o simulacro, fosse comune anche a quel popolo. Infatti nel Museo Civico di Perugia si conserva una statuetta etrusca o preetrusca in ambra, raffigurante un bambino, dell'altezza di circa 7 cent., la quale posteriormente presenta una cavità rettangolare che doveva essere chiusa da una tavoletta pure in ambra e nella quale era forse conservato qualche ossicello o reliquia del bambino (5).

Non conosciamo altri esempi del genere; ma ad un rito analogo di consacrazione postuma dei resti del morto, ci richiama l'*ossilegium* dei romani, il quale succedeva alla cremazione. Questo rito era invalso anche presso gli altri popoli italici, come lasciano supporre i resti di alcune tombe a cremazione dell'Alta Italia, nelle quali si rinviene, insieme agli avanzi di carboni situati in fondo del *bustum*, l'urna

(1) Sopra il culto dei morti, ved. FUSTEL DE COULANGES, *La cité antique*, al cap. II. — DE MILLOUÉ L., *Cultes et cérémonies en l'honneur des morts dans l'Extrême-Orient* (in Conf. au Mus. Guimet, 1899-901). Paris, 1903, pp. 133-59. — BOUINAIS et PAULUS, *Le culte des morts dans l'Annam et dans l'Extrême-Orient comparé au culte des ancêtres dans l'antiquité occidentale*. Paris, 1895. Per gli Egiziani e per i Semiti, cfr. i lavori dell'Amelineau, del Goldziher, del Delattre, del Guérinot e segnatamente il BOUCHÉ-LECLERC, *Leçons d'hist. grecq*. Paris, Hachette, 1900, ch. I.

contenente i resti staccati, segno evidente che il rito dell'*ossilegium* era stato praticato (6).

Ora la presenza dell'*os resectum* del cavo toracico di una statuetta, dovrà considerarsi come effetto del rito dell'*ossilegium*, ovvero è conseguenza di un culto puro e semplice prestato alle reliquie, secondo il concetto animistico più sopra ricordato?

La quistione è difficile a risolversi, trattandosi d'un caso che si presenta finora unico.

Nel suo carattere mistico ed artistico la nostra figurina, fornita di reliquia, dovrebbe corrispondere a quella dei *Lemures* latini, le cui immagini popolavano il sacrario familiare. La presenza dell'*os resectum*, contenuto nel cavo del petto, farebbe supporre di esser derivata in seguito alla cerimonia dell'incinerazione ed al conseguente rito dell'*ossilegium;* con questa differenza però, che all'urnetta oppure al vasetto destinati a contenere l'osso, si sarebbe sostituita una figura del defunto, che dovrebbe esserne l'*imago familiaris*. In questo caso però la pratica ordinata dal rito pontificale romano *(glebam in os injicere)* come mezzo indispensabile di purificazione, sarebbe venuta a mancare, e la figurina con l'*os resectum* non sarebbe già stata seppellita con gli altri resti incinerati, ma avrebbe fatto parte del larario domestico,

È verosimile tutto questo? In altri termini, l'ossicello contenuto nell'*imago*, è da considerarsi come simbolo di lustrazione familiare, secondo il concetto derivato dal rito dell'*ossilegium*, ovvero corrisponde ad un avanzo sacro dell'individuo defunto?

Com'è noto, l'*os resectum* non costituiva una reliquia, ma simbolizzava una cerimonia. Infatti l'ossilegio era strettamente connesso al rito della cremazione come sopravivenza di quello precedente della inumazione. Fin dal sec. VI a. C. e dal principio del V, tanto nell'Etruria meridionale che nel Lazio, i due riti dell'inumazione e cremazione procedono di pari grado. Al V secolo, secondo il testo delle XII tavole, i due termini *sepelire* e *urere* si leggono promiscuamente (7). Quando l'inumazione fu ab-

(2) Ved. CIC., *De leg.* II, 9, 22. — S. AUGUST., *De Civ. Dei.* IX, 11; VIII, 26.

(3) *Antiq. rom.* IV, 2.

(4) Ved. PFISTER F., *Der Reliquienkult im Altertum*. I « *Das Objekt der Reliquienskultes* ». Giessen, 1909 (È il vol. V della collez. R. V. V). Cfr. anche K. TH. PYL. *Die griechischen Rundbauten*. Greifswald, 1861, p. 62.

(5) Notizia comunicatami dal ch. Prof. Giuseppe Bellucci.

(6) MOMMSEN-MARQUARDT, *La vie privée des Romains*. Trad. Henry. Paris, 1892, pag. 446, n. 1.

(7) CIC. *De leg.*, II, 23, 58.

bandonata, il diritto pontificale romano introdusse l'ossilegio sotto forma di *piaculum*, cioè rito essenziale di tutti i funerali. Ma tale prescrizione riposa unicamente sopra il ricordo derivato dal rito anteriore dell'inumazione; essa infatti non costituisce che l'atto espiatorio per avere omesso di gettare il pugno di terra sul cadavere insepolto: concetto primitivo, antichissimo, di cui il rito dell'ossilegio non è che una sopravvivenza (1).

L'*os resectum* non aveva, dunque, carattere di reliquia privata da asportarsi dal cadavere per uso di venerazione familiare, ma doveva essere seppellito a parte, poichè senz'adempiere alla cerimonia di buttarvi sopra la gleba, la famiglia del morto continuava a rimanere funesta. L'uso o culto delle reliquie familiari non ha per conseguenza alcun rapporto col rito dell'ossilegio. Questo non consentiva che l'ossicello venisse asportato, perchè doveva necessariamente partecipare ad una novella cerimonia, cioè venire interrato subito appresso alla cremazione del corpo, nelle *feriae denicales*. Senza di che, come si è detto, la famiglia continuava ad essere funesta: « *Neque necesse est, edisseri a nobis, qui finis funestae familiae, quod genus sacrificii Lari vervecibus fiat, quemadmodum os resectum terra obtegatur* » (2).

Tutto ciò è naturale, anche perchè nel rito funerario primitivo è fondamentale il concetto che il cadavere debba venire seppellito in tutta la sua integrità, nè deve lasciarsene un avanzo qualsiasi insepolto. Appena morto l'individuo, incominciava per lui un'altra vita sotterranea, la quale non era che la continuazione della sua vita mortale: « *Sub terra censebant reliquam vitam agi mortuorum* » (3). La preoccupazione degli antichi, specie nelle regioni dell'Oriente, era quella che il cadavere seppellito mancasse di alcuna delle sue parti. Nel testo funerario egiziano era prescritto che quello fosse interrato al completo di tutti i membri. « Il faut (dice il Pierret) qu'aucun membre, qu'aucune substance ne manque à l'appel; la renaissance est à ce prix » (4).

Questo principio, costante anche presso tutte le religioni italiche, prodotto dal sincretismo orientale, basterebbe a determinare il dubbio che l'ossicello frammentario contenuto nel cavo della nostra statuetta, non sia propriamente una reliquia d'essere defunto, staccata dal cadavere e destinata a scopo di venerazione o ricordo familiare. Ma ritornando, in questo caso, al concetto dell'*ossilegium*, è ammissibile la supposizione che nell'antichissimo rito italico all'uso dell'urnetta o del vasetto destinati a contenere il simbolico ossicino, si fosse sostituito quello d'una *imago* ovvero effigie del defunto, sulla quale poi venisse esercitato il gettito della gleba, simbolo dell'*humatio*, come abbiamo detto?

L'ipotesi è molto arrischiata, trattandosi d'un esempio finora unico. L'idea che maggiormente mi seduce di fronte al nuovo e singolarissimo esempio offerto dalla nostra statuetta, è quella di ritenere che anche qui possa trattarsi d'un caso sporadico d'*ossilegium*, ma nella forma già consueta d'offerta funebre, pari a quella che facevano gli Etruschi di figurine informi, simbolizzanti il defunto, le quali si rinvengono spesso nelle vecchie necropoli ad incinerazione (5). La presenza dell'ossicello nel cavo toracico, secondo l'antichissima concezione animistica sopra esposta, comune anche ai popoli italici, avrebbe avuto lo scopo d'integrare la figura del morto, di comunicare all'effigie di lui quel carattere di continuità, quel principio di vitalità proveniente dall'efficacia riconosciuta ai resti che gli appartennero (6). Questo concetto dipende da quello più sopra ricordato, che cioè presso le popolazioni

(1) MOMMSEN-MARQUARDT, *Le culte chez les Romains*. Trad. Brissaud, Paris, 1889, I, p. 370.

(2) CIC. *l. c.* 22, 55. MOMMSEN-MARQUARDT, *La vie privée*, I, 439.

(3) CIC. *Tusc.* I, 16.

(4) PIERRET P. *Le dogme de la résurrection*, etc., p. 10. La legge VII del Digesto (*De Sepulchro violato*) ordina che i corpi non si tocchino. Nella legge IV del Codice, al titolo medesimo, s'impone la pena del sacrilegio non soltanto a coloro che violano i sepolcri, ma a tutti quelli *qui corpora sepulta aut reliquias contrectaverint*.

(5) Ritenendo, come sembra più verosimile, che la nostra statuetta provenga dall'Abruzzo, occorre osservare che le più antiche necropoli delle popolazioni umbro-sabelliche sono tutte ad inumazione. Parrebbe quindi esclusa ogni idea *d'ossilegium*, dipendente dal rito dell'incinerazione. Ma è possibile, tuttavia, secondo alcuni, che anche questo rito sia stato praticato dai Sanniti, sebbene non se ne abbiano finora prove sicure. Cfr. MARIANI L. *Aufidena* in *Monum. dell'Accad. d. Lincei*, vol. X 397-98. — MODESTOW B. *Introd. à l'Hist. rom. L'Ethnologie préhist.*, etc., trad. Reinach. Paris, 1907, p. 255.

(6) Cfr. WILKINSON, *Anc. Egypt's place in univ. History*, vol. II, ch. XVI. L'integrazione della figura del defunto trova la sua spiegazione nei famosi scheletri rinvenuti in un sepolcro di Cuma. Questi scheletri non hanno il cranio, ma questo è rimpiazzato da una maschera di cera con gli occhi di vetro. (ASHPITEL. *The City of Cumae and the recent excavations there*, in *Archaeologia*, XXXVII, p. 317-34. — *Bullett. Archeol. Napolet.* Nuova serie, [1852-53], pagg. 107, 121 seg., 161 seg., 187 seg.). Secondo il concetto antichissimo di quasi tutti i popoli, i morti continuavano a vivere nelle loro tombe. Perciò credevasi di poter far rivivere la personalità d'un defunto conservando la maschera de' suoi tratti. Come le mummie dell'Egitto sono sormontate dalla testa contenente i tratti del defunto, così a Ninive, in Fenicia, a Cartagine, in Italia, in Grecia ed a Roma si adattavano alla faccia dei cadaveri delle maschere

primitive, come oggi presso i selvaggi, gl'idoli non costituivano soltanto l'immagine d'una persona morta, ma la custodia del suo corpo stesso. Essi non debbono, secondo l'antico costume funerario, rappresentare il defunto, esserne l'immagine, ma contenere tutto o parte del suo corpo.

Presso i popoli antichi, specie gli orientali, era in uso di seppellire col defunto la effigie di lui. In Egitto la presenza delle statuette smaltate serviva di corredo alle tombe; e quelle statuette portano sempre impressa l'iscrizione col nome del defunto. Nell'antica credenza egizia il *Ka* di una persona poteva essere trasferito ad una figura di cera per quella stessa soluzione di continuità fra l'individuo e la sua imagine, ch'esercitò così largo influsso nelle credenze magiche e superstiziose dei popoli dell'Oriente.

GIOVANNI PANSA.

d'oro, d'argento, di bronzo, di ferro e d'argilla. Presso i romani l'ufficio del *pollinctor* era quello di rilevare la maschera in cera del morto, la quale si applicava tanto al cadavere che ad un fantoccio che lo rappresentava. Queste maschere, ovvero i fantocci, venivano anche bruciate o seppellite col cadavere, ed in questo caso se ne facevano altre impronte da conservarsi presso l'atrio della casa del morto. (O. BENNDORF, *Antike Gesichtshelme u. Sepulcralmasken* Wien, 1878, pag. 65-76. Cfr. MOMMSEN-MARQUARDT, *La vie privée des romains*, tom. I, p. 284 et suiv.).

RECENSIONI

Bendinelli G., *Antichità Tudertine del Museo Nazionale di Villa Giulia* e *Tomba con vasi e bronzi del V sec. a br. scoperta nella necropoli di Todi* in Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Acc. dei Lincei, vol. XXIII e XXIV.

Il dottor Bendinelli ha illustrato la suppellettile rara e preziosa della tomba scoperta nel predio Peschiera a Todi nel 1886, di cui si erano dati solo accenni riassuntivi, riunendo ad essa altro materiale inedito proveniente dalla stessa necropoli e un'altra ricchissima tomba da lui trovata pure a Todi, provvista tra l'altro di un magnifico elmo di bronzo con paragnatidi figurate e di una bella *Kylise* a figure rosse firmata dal pittore Pamphaios. Non solo ne guadagnamo una conoscenza più documentata di cospicui oggetti di oreficeria, di metallotecnica, e di ceramica, ma anche se ne avvantaggia il quadro della civiltà etrusca nel IV e III secolo, specialmente per certe buone e giuste osservazioni dell'autore sull'uso di deporre nelle tombe un simulacro della porta di casa dell'estinto, e sulla importanza grande dei piccoli oggetti d'arte industriale per una più esatta valutazione dell'arte etrusca che in essi si palesa più libera e più innovatrice.

R. Paribeni.

Pace Biagio, *Arti ed artisti della Sicilia antica* in Memorie della R. Acc. dei Lincei, Classe di Sc. Morali, serie V, vol. XV a. 1917 p. 469-624.

Se anche la memoria del dott. Pace non avesse alcun valore scientifico, loderei ugualmente l'averla concepita, perchè mi appare quale un segno di sana e necessaria reazione a quell'indirizzo esclusivamente analitico che fu sinora il solo consigliato, imposto, pregiato nelle nostre Università. Con questi non brillanti risultati: impreparazione e insufficienza a trarre qualche po' di succo da tante osservazioni, supino adattamento dello spirito ad una supposta, se pur non confessata, sterilità della scienza, costruzione del proprio edificio scientifico su basi troppo anguste, con luce meridiana in alcune aule o non di rado in alcuni recessi oltre modo secondari, e tenebre fitte tutt'all'intorno. Ma di questo si potrebbe a lungo discutere.

Biagio Pace, giovanissimo tra gli archeologi italiani, forse più per virtù di sano amore alla propria terra che per virtù di ragionamento, (*studium* è del resto amore) batte con questo lavoro la nuova strada, e alla sua nobile audacia risponde in modo degno la bontà del lavoro. Egli si è posto il problema, come mai la Sicilia, che fu nell'età classica fiorente di civiltà, e potente, che ebbe filosofi, matematici, poeti e storici, tiranni intelligenti e fastosi, e offre ancora resti di edifici superbi e grandiosi, rappresenti una così piccola parte nella storia dell'arte greca, a tal segno che anche le scarse opere d'arte che gli antichi scrittori ricordano nelle sue città, sono generalmente attribuite ad attività e ad influenza straniera.

Il Pace osserva che prima di concludere a una insufficienza artistica dei Sicelioti occorra esaminare, se fu completa la ricerca e l'esame così delle notizie sia pure scarse date nelle fonti scritte, come dei monumenti e degli oggetti d'arte. E tale raccolta di materiale scritto e figurato egli compie accuratamente e in modo organico, distribuendo in quattro capitoli tutti i fatti che in base alle scoperte e agli studi di autori vecchi e recentissimi si possono accertare intorno alle arti maggiori e minori della Sicilia, dai principi della colonizzazione ellenica sino alla tarda decadenza romana. Viene così a potersi per lo meno delineare il problema della esistenza di un'arte encorica nella Sicilia antica, dei suoi caratteri, della sua maggiore o minore autonomia, delle sue relazioni con le scuole, con gli indirizzi artistici della Grecia propria.

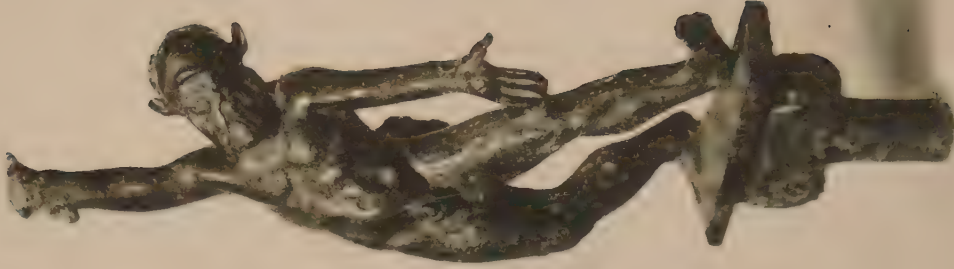
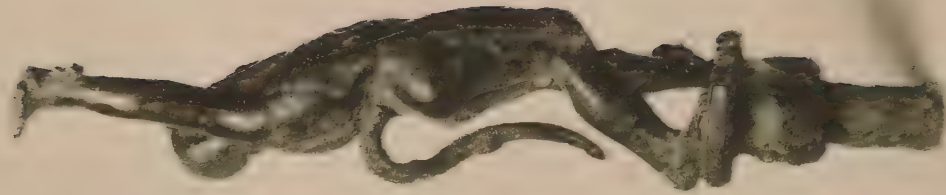
S'intende che questo primo lavoro non può pretendere di risolvere questi ardui quesiti ai quali altro lungo esame dovrà essere rivolto, ma è già pregevolissimo risultato aver quasi raddoppiato il numero dei dati letterari e aver raccolto e coordinato una quantità di materiale disperso e addirittura incognito. Ci auguriamo, che il Pace non si contenti di quanto ha fatto, ma voglia ancora dedicare le sue perspicaci indagini a questo nobilissimo argomento, e che nel trattarlo voglia porre ogni più scrupolosa diligenza nell'accertamento di ogni singolo fatto, nella esatta trascrizione e interpretazione dei testi, nelle citazioni, perchè non possa a lui farsi quel rimprovero di scarso rigore che fu unico e solo a procurare all'indirizzo grettamente analitico un trionfo troppo completo per potersi dire giusto.

R. Paribeni.

INDICE DEL VOLVME IX

VARIETÀ:

RECENSIONI:

RILIEVO GIÀ ESISTENTE NEL PALAZZO GALIZIN

FIGURINA ORNAMENTALE DI UN COTTABO DI VETULONIA

DANESI - ROMA

a

a

b

b

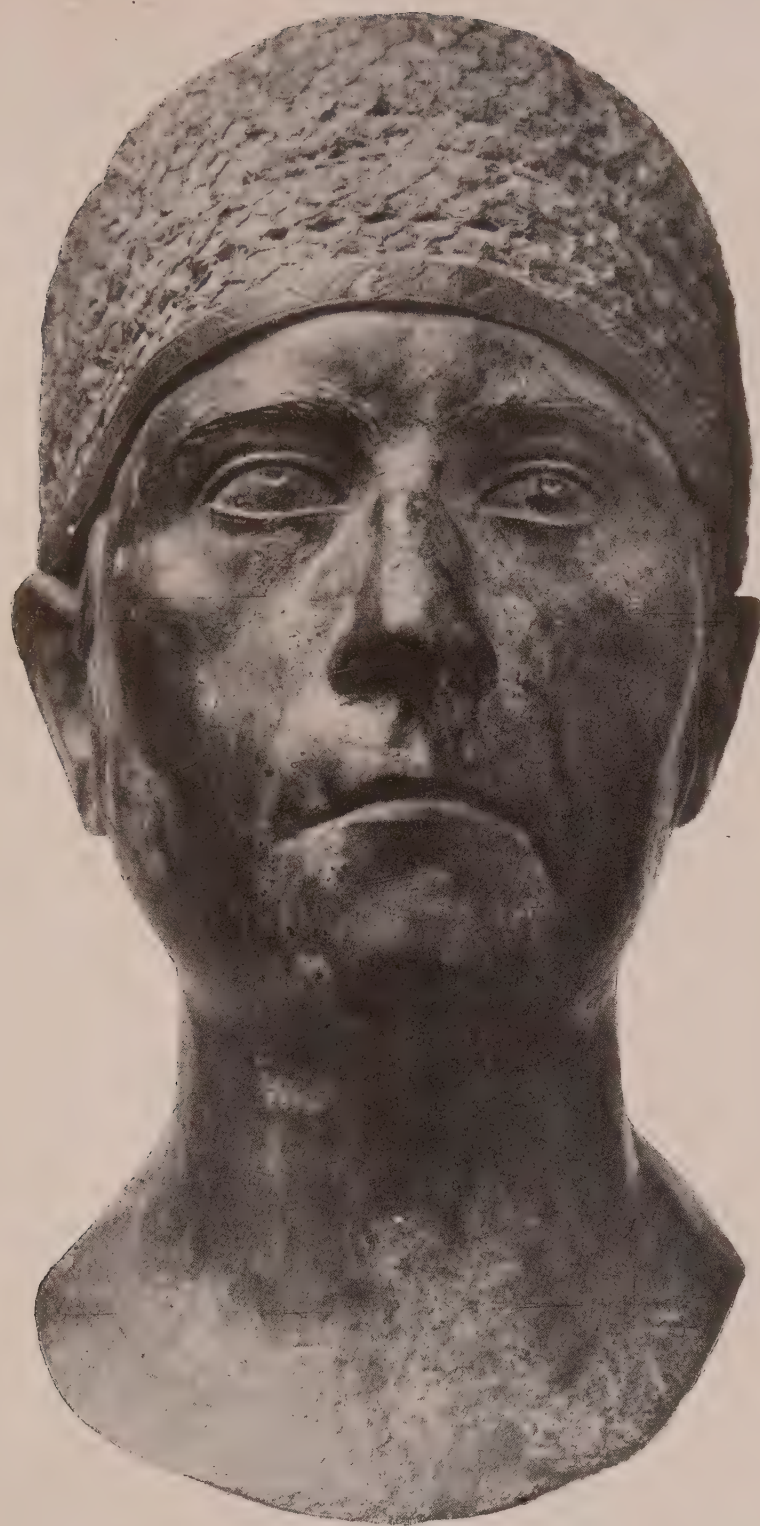
TERRECOTTE DI UN'EDICOLA DI VETULONIA (AL VERO).

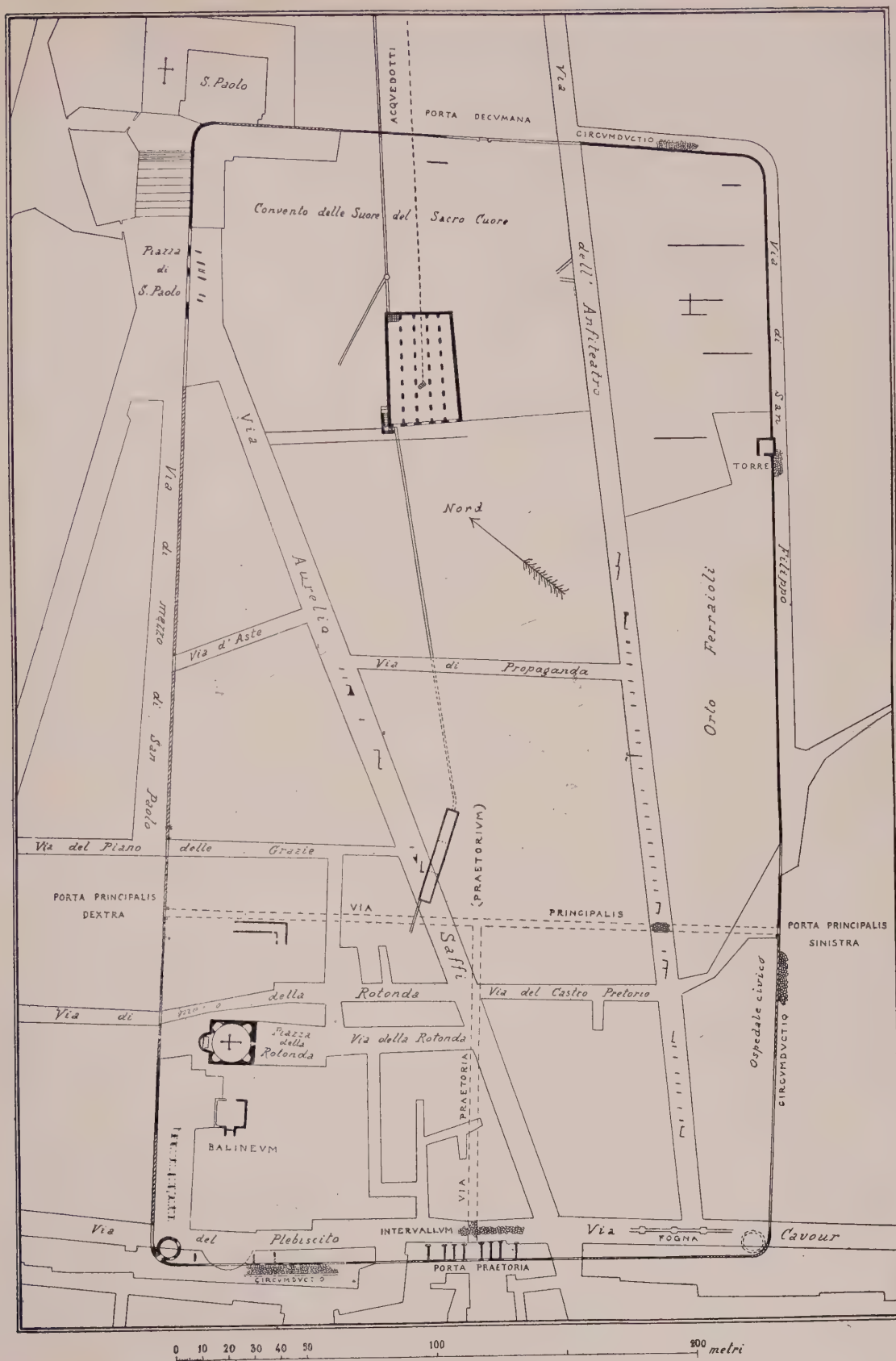
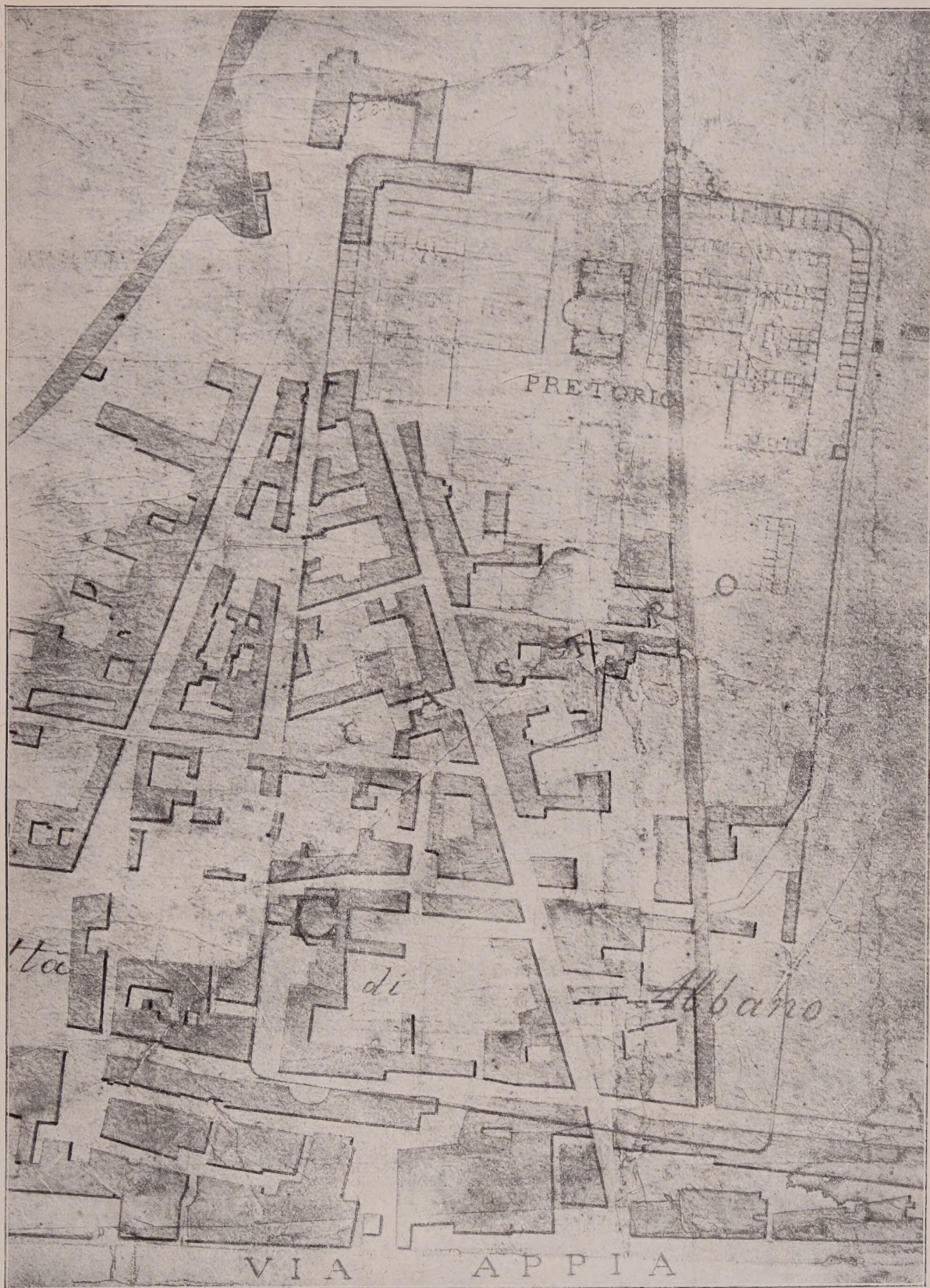
DIONISO E SATIRO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA

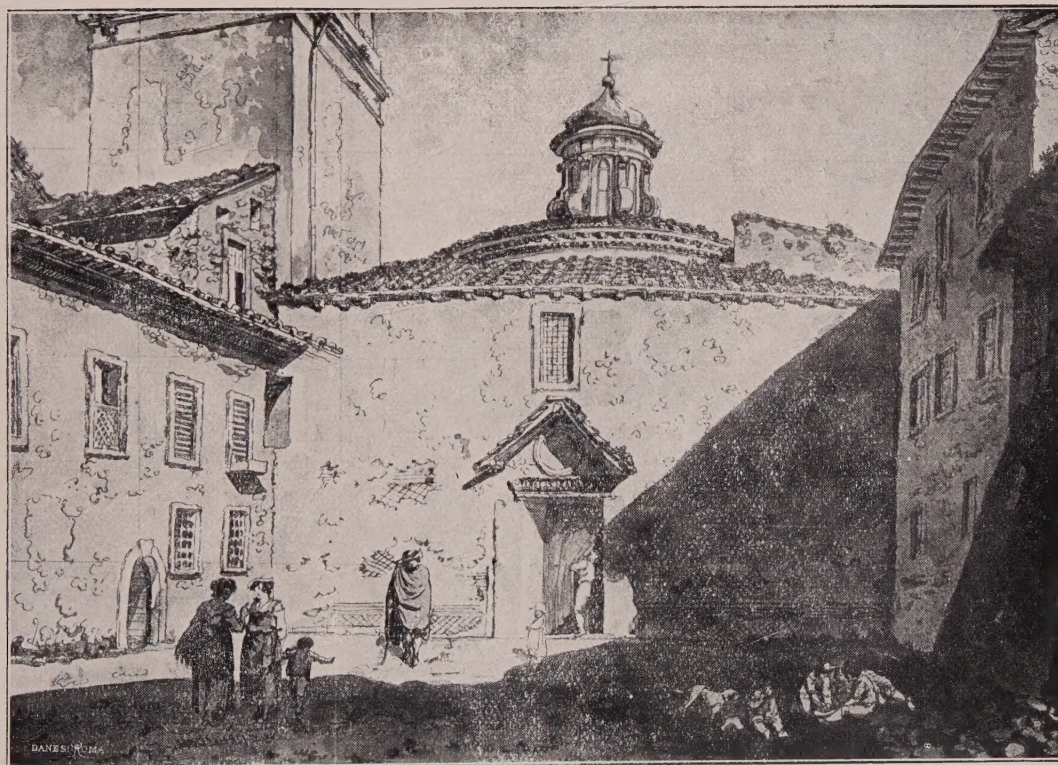
FRAMMENTI DI VASI NEL MVSE

Fotografie dirette a colori eseguite col metodo dell'ing. Arturo Alinari — Firenze.

FIGURINA IN BRONZO DEL MUSEO DI FIRENZE

DANESI - ROMA

TESTA IN BRONZO

PELIKE DEL MVSEO NAZIONALE DI NAPOLI

PIANTA GENERALE DEI "CASTRA ALBANA"

PIANTA DI ALBANO E DEL CASTRO
(Dall'autografo del Rosa)

A – LATO NORD-EST DEL CASTRO
(Disegno del Labruzzi)

B – FACCIATA DELLA CHIESA DELLA "ROTONDA„
(Disegno del Labruzzi)